

BBC 音乐导读 24

莫扎特 交响曲

Mozart Symphonies

Stanley Sadie 著

国 明 译

花山文艺出版社

图字：03—98—006 号

图书在版编目（CIP）数据

莫扎特：交响曲/（英）塞迪（Sadie，S.）著；国明译．石家庄：花山文艺出版社，1998
（BBC 音乐导读；第 24 册）
ISBN 7-80611-662-1

Ⅰ.莫… Ⅱ.①塞… ②国… Ⅲ.莫扎特，W.A.（1756～1791）-交响曲-音乐欣赏 Ⅳ.J627

中国版本图书馆 CIP 数据核字（98）第 26103 号

BBC 音乐导读 24

莫扎特：交响曲

Stanley Sadie 著　国明译

责任编辑：张国岚　　**装帧设计**：苇　子

美术编辑：赵小明　　**责任校对**：贾　伟

出版发行：**花山文艺出版社**（河北省石家庄市和平西路新文里 8 号）

印　　刷：河北新华印刷一厂（保定市省印路 102 号）

经　　销：**新华书店**

787×1092 毫米　1/32　6.25 印张　100 千字　1999 年 4 月第 1 版
1999 年 4 月第 1 次印刷　印数：1—5,000　定价：10.00 元
ISBN 7-80611-662-1/G·55



献给丹尼斯·福门爵士，

莫扎特研究同仁



目 录

7 引 言

10 莫扎特的曲式

12 莫扎特的管弦乐团

15 早年试笔，1764~1766

23 维也纳，1767~1768

35 意大利，1770

45 萨尔茨堡和米兰，1771

52 萨尔茨堡，1771~1772

71 萨尔茨堡，1773~1774

93 巴黎和萨尔茨堡，1778~1780

115 维也纳，1782~1786

140 维也纳，1788

179 莫扎特交响曲索引

引 言

莫扎特是一位多产作曲家，而在所有重大的乐曲类型中，交响曲更是他创作最丰的体裁。大约在 1764 年夏，孩提时期的莫扎特就在伦敦创作了第一部交响曲，当时他年仅八岁；此后过了二十四个春秋，他在维也纳创作了最后一部交响曲《朱庇特》（Jupiter）。虽然他进入完全成熟期后的交响乐作品为数不多，但整体来说，他的这类作品的总和却足以代表他一生许多不同的发展时期，特别是他的早期。不难理解，童年和青年时期的莫扎特特别容易接受外界的影响，那时他不仅在故土奥地利，也在英格兰、低地国家（Low Countries）、意大利（米兰、波隆那和罗马）以及法兰西等地创作交响曲，他创作的音乐也就反映出了他对这些国家的风格情调之爱好。

莫扎特共创作了多少交响曲？这问题很不容易回答；更确切地说，这问题可以有多种不同答案。有几部

早期作品或许已经散失（两部在近年“重新发现”，其中之一是真作无疑，另一部几乎肯定不是）；有些被认为够条件称得上交响曲的作品实际上又只是其他类型原作的改编品，其中有些作品的真实性还只能存疑。老的“全集”收进的交响曲编号从一到四十一，其中包括了两部目前已确认的伪作（《第二号》K.17 和《第三号》K.18），另一部（《第三十七号》，K.444/425a）[1] 则只有其中慢引子是莫扎特的真作。上述版本的补编本收进了 1767 ~ 1772 年间的六部交响曲，继续以前的编号，从四十二到四十七。实际上，编号五十五以前的一些作品虽归入其他类别，其中有一些也真伪难辨，但都可以算作莫扎特的交响曲。这里面有些是按老套写成的，将现成的小夜曲（十八世纪用于晚会的小型乐团作品，类似组曲，非指男子于夜晚在恋人窗下唱的爱情歌曲——译注）改编过来以供音乐会之用，从一件原先有七个或更多的乐章的作品中摘取三四个乐章合编而成（例如，K.204/213b、250/248b 和 320）；另有一些则来源于某些

---

[1] 在熟悉的字母 k 后面的数字，表示最初由路德维希·冯·克歇尔（Ludwig von Köchel）编纂的莫扎特作品编年目录册中的作品编号，1862 年首次出版；斜线后面的第二个数字表示克歇尔目录册最新（1964）修订本中的作品编号。

戏剧作品的序曲，通常加一个新的终乐章，供音乐会使用。这样一来，人们或许可以说，莫扎特创作了约六十来部交响曲；但任何这类数字都有些近乎武断。我们现在有把握说的是，凡属一开始就是交响曲的作品迄今保存下来的有四十八部（虽然其中四部的真实性尚有疑问），还有一些则已经散失难寻。

“交响曲”作为一种音乐体裁起源于十七世纪意大利歌剧的序曲，特别是三乐章的序曲，快-慢-快，这格式在该世纪将近结束时已被人看好。三乐章交响曲很快被用于教堂或宫廷的多种场合；后来，到十八世纪中叶，社会变革导致了私人音乐会、半公众或大众音乐会的蓬勃兴趣，而管弦乐团几乎总要参与这些盛会，交响曲就成了一些大型管弦乐团演出的标准曲目——这风气实际上一直延续到现在。那时，包括一支小步舞曲的四乐章交响曲一般最受欢迎，在中欧地区尤其如此。在音乐会上，往往开场和终场总是演奏交响曲，为各色各样穿插进去的节目（独唱、独奏、协奏曲和室内乐等）提供一个基本框架，由此合成一台丰富多彩的音乐汇演；有时，交响曲甚至在中途就被打断，在两个乐章之间插入其他节目。莫扎特在萨尔茨堡之外写的交响曲以及虽写于萨尔茨堡但为外地演出用的交响曲，都是些供音乐

会演出用的作品。那些写于萨尔茨堡为当地演出用的交响曲则都是特为亲王大主教的宫廷音乐会创作的，或是为宫廷礼仪中的某些其他仪式创作的——包括为大教堂或其他地方做礼拜之用等等。

莫扎特的曲式

本书将大量提及莫扎特的曲式，在此谨先对这些音乐的结构模式作些阐释，并对以后要进行的讨论作些提示。

在莫扎特时代，几乎所有音乐曲式的基础都是通常所谓的“奏鸣曲原则”。这原则制约单个乐章的设计，但不牵涉作品的整体。在这类乐章中，当陈述完首位主题材料后，音乐从它的本调，即主调，转至一个补足音程的调（在此阶段往往总是属调，即高五度的调，在小调中则是关系大调），此时第二材料出现。这些材料的全部或大部分以后将很可能在乐章中再现，但这时已转入本调，这样来解决原先因为在一异调中陈述而形成的结构上的紧张感。

莫扎特所有成熟的交响曲的第一乐章（以及一些其他乐章），和他同时代的作曲家的同类作品一样，遵循

传统的所谓“奏鸣曲式”。一个奏鸣曲式的乐章分三个主要部分：呈示部——这一部分又下分为第一乐旨(单个主题或主题群)，这是本调中出现的材料，和第二乐旨，这包括属调（或关系大调）中陈述的材料；发展部——这部分可以简单地就是一个间奏，但也可能“重述”、“发展”或“辩论”呈示部中出现的材料；再现部——在这里，呈示部的材料得以再现，但全部用主调。这里的术语“乐旨”（subject）起因于这样一个认识：“音乐可以理解为是以它的一些乐思作为基础进行详述。”乐旨可以只由单个主题（theme）表示，或者只是一个动机（motif），但也可以包括整整一大组（section）主题。（有些分析家，如唐纳德·托维〔Donald Tovey〕，更倾向于用“群”（group）这个词。）

在莫扎特的早期，并且直到1774年还常常如此，当他进行较小规模的创作时，他的许多作品的第一乐章往往采用一个较为简单的格式，类似奏鸣曲式但只再现第二乐旨材料。这样的曲式（有时称作“扩展的二部曲式”或“半奏鸣曲式”）成功地解决了结构的紧张感，并且，由于一般较短的发展部通常以第一乐旨的材料开始，从而使乐曲具有某种对称性。然而，这种作品开头

的音乐没有在本调上重现，这在较大规模的乐章里（在莫扎特的后期作品或海顿的作品，尤其是贝多芬的作品中）可能会造成一个十分明确的高潮。为此，莫扎特（和其他一些作曲家）有时候就将再现部倒过来，将第一乐旨的材料带回到接近乐章的结尾处，这种情况本书以后还将提到。

莫扎特的所有交响曲的第一乐章，都是按这些程序创作的。其他乐章大多数也在一定程度上运用了同样的程序，这些都是当时作曲家的基本思路。它们出现在莫扎特大多数的交响曲慢乐章中（有几个按简单的三部曲式即 A－B－A），也出现在终乐章中，当然，有些终乐章用了回旋曲式（主要主题用本调再现，中间穿插多个插段〔episode〕）。小步舞曲也是三部曲式（小步舞曲-三声中段-小步舞曲），每一部分往往又都包含一些微缩了的奏鸣曲式的成分。莫扎特的交响曲中从未用过变奏曲式。

莫扎特的管弦乐团

除了最大宫廷的乐团外，十八世纪标准的管弦乐团都由弦乐器、两双簧管、两法国号和键盘乐器通奏低音

所组成。这也是莫扎特在萨尔茨堡的亲王大主教的宫廷内所遇到的乐团规模，更是他在旅行各地时真正能指望遇到的乐团的规模；他的绝大多数交响曲也自然就是为如此组成的乐团创作的。双簧管乐师往往也能奏长笛，而作曲家有时就会要求他们更迭乐器来为慢乐章改变一些色彩；还有少数一些场合，作曲家会要求他们自始至终演奏长笛，或将较常见的程序倒过来，在外乐章用长笛而在慢乐章用双簧管。（本书以后还会谈到，这种情况常常取决于交响曲的调性，因而也取决于能在自然法国号上演奏的音符，木管乐器多半是与这些法国号配伍使用的。）如果手头还有一支巴松管，那它通常就重叠低音线条；在 1773 年前莫扎特很少专门为巴松管配乐。在一些特殊场合，乐团可能还拥有一些其他乐器：一对额外的法国号、双簧管外加长笛、一对小号和定音鼓——最后几件乐器是留给场面更为壮观的作品或庆典用的作品的，演奏的乐手可以从军乐团或剧院管弦乐团处请来。通常小号和鼓只在 D 调、C 调（较少）或降 E 调中使用。在莫扎特稍后的交响曲创作时期，即从十八世纪七十年代末起，然后贯穿整个十八世纪八十年代，对莫扎特来说，选用木管乐器的可行性已大有增加。

乐团中弦乐器的数量差别很大，可以从一人到多达

五十或五十多人构成一个声部；十八世纪七十年代萨尔茨堡宫廷管弦乐团根据记载约有二十三人（小提琴十八人，中提琴和大提琴各二人，低音提琴一人），而八十年代和九十年代早期的维也纳宫廷乐团则有二十名左右弦乐师（包括二至三名大提琴师和低音提琴师）。乐团主要由乐团首席指挥，由键盘乐师充当副手，后者通常为音乐提供和声和节奏，用的是大键琴。

阿列克·海特·金（Alec Hyatt King）先生阅读了本书全稿并提出了许多宝贵意见，作者在此谨表深切的谢意。本书还得益于沃夫冈·普拉斯（Wolfgang Plath）和阿兰·泰森（Alan Tyson）的研究成果，特别是有关史料记载的研究。尼尔·扎斯洛（Neal Zaslaw）先生积极参与交响曲谱的校订并作了详实可靠的资料工作。他与作者就这些音乐作品进行了热烈并富有启示性的交谈，这一切都令作者受惠良多。作者还深深感激自己的夫人，她对作者秉烛夜书直达深宵表现了极大的宽容和关怀。

早年试笔，1764～1766

> 在伦敦，当我们的父亲病重卧床时，我们是不许碰钢琴的。因此，为了给自己找事做，莫扎特创作了他的第一部交响曲，要用上管弦乐的所有乐器——但特别要用的是小号和定音鼓。我坐在他旁边誊写。当他一边写我一边誊时，他说："提醒我给法国号找点好事做做！"

这就是莫扎特的姐姐安娜·玛丽亚（Anna Maria，即"南娜儿"〔Nannerl〕）在1800年回忆的她弟弟创作第一部交响曲的情景。如果她记忆无误，这正是1764年夏或初秋；他们的父亲莱奥波德（Leopold）正患一种他称之为"英格兰地方病，人们叫它'寒症'"的疾病，时间是早7月至9月。八岁的男孩（广告上称七岁）已经在先前的伦敦露面会上演出过协奏曲和独奏，并进行过即兴创作；在1765年2月21日和5月13日莫扎特家庭

音乐会上演出的“序曲”——或交响曲，在这里两个名称可以互换——都一律被宣布为是这个男孩的创作。这些应该是莫扎特交响曲最早的公开演出。

从莱奥波德的谈话、文字记载，以及莱比锡布赖特科普夫出版社提供的种种材料可以证实，莫扎特在伦敦写了四部或四部以上交响曲，其中只有三部流传至今。仅根据这几部作品，就如同根据他最早的一些其他作品一样，是不可能判定他的创作究竟包含了多少莱奥波德的帮助的，虽然看来那时候他父亲的帮助只不过是对一些范例、程序等的指导，再加对一些“语法错误”的纠正等等。用作范例的该是约翰·克里斯蒂安·巴赫（Johann Christian Bach）和卡尔·弗里德里希·阿贝尔（Carl Friedrich Abel）的交响曲，这些是他在伦敦能听到并学习过的东西（的确，他还誊抄过阿贝尔的一部交响曲，结果有很多年被误认为他本人的作品，即第三号降 E 大调 K.18；此外，第二号降 B 大调 K.17 则是莱奥波德的作品）。

尽管事实与南娜儿的叙述有出入——在 K.16 降 E 大调交响曲中，既无小号和鼓（也可能这部分被写在了另外的纸上以后又可惜丢失了），又没有什么对法国号来说“值得好好做的东西”，这部作品还是一直被认定

是莫扎特的第一部交响曲。作品的许多部分在风格和内容上当然是粗浅的。作品由嘹亮的普通和弦号声开始，紧接就跌入弱奏，这是受意大利影响的 J. C. 巴赫的典型的对比乐句手法。虽然欢快的第二乐旨以及它的接续部（continuation）都很气势饱满，音乐还是大量照搬了一个天赋良好、勇于进取的儿童在键盘旁能够发现的那些模式。莫扎特的许多早期奏鸣曲，也显示了对能容纳变化和声的织体模式（texture patterns）类似的关注。这精神也同样见于 c 小调小行板。然而，急板终乐章，采用前古典交响曲作曲家乐于采用的 3/8 拍，却与 J. C. 巴赫的风格，特别是他的生动性很一致，并具有某些新颖而富有想像力的色调。这部交响曲就其本身来说不是一件出色的作品，并不优于当时数以百计的其他同类作品。但一个九岁儿童的作品竟然够得上拿来作这些比较，就已着实令人惊讶。

新近在丹麦发现的 a 小调交响曲（"K.16a"），过去很长时期为世人所知的只是布赖特科普夫一览表上列出的开头几小节，现在看来绝非莫扎特的风格（不论归属哪一时期），因而也绝不能判为莫扎特的真作。另一部伦敦交响曲，与一本布赖特科普夫目录册上非常J. C. 巴赫式的主开始段很吻合，但整部作品未能流传下来。

其余的交响曲有D大调K.19以及新近才重新发现的F大调K.19a。我们无法得知这些伦敦作品创作的先后次序，也不知是否还有过其他的作品，但这两部肯定比K.16要确切可信得多。K.19的第一乐章已经流露出来的一种光彩照人、昂首阔步的气息——刚劲有力、与弱奏乐句对应的号角花彩（fanfare）式的开场齐奏，以及那些充满活力的全奏（即使第一个全奏的内容陈旧）——在日后形成了莫扎特式的外向性D大调音乐的典型风格。第二乐旨显得较为典雅，这一类的交响曲都有这样的特征——查尔斯·伯尼（Charles Burney）认为J. C. 巴赫是第一位将对比手法作为一条原则（即曲式原则）来运用的作用家，毫无疑问，他正是莫扎特心目中的典范。当A调的呈示部刚告结束时，突然一声升A强音齐奏，构成惊人的一瞬，类似贝多芬《第八号交响曲》终乐章中著名的升C，而后者已是半个世纪以后的产物。行板中感人的抒情性再一次透出了浓郁的J. C. 巴赫气息，运用了巴赫喜爱的乐器间的模仿法（请注意富于表情和独特性的小终止式音型）；终乐章是3/8拍活跃喧闹的急板。很清楚地，莫扎特已学会如何建立和维持一个乐章的动势和走向。F大调K.19a也具有某些相同的性质——或许在创造力方面较前者有

所逊色，但在形式方面甚至表达得更简洁有力。我们又再次发现零星片段的模仿（见谱例 1）以及行板中真正温柔的旋律线条。这些慢乐章中乐曲织体的莫扎特式的多样性，显示了作曲家对管弦乐手段的出色的把握能力（例如，请注意使音乐织体变得如此生动迷人的中提琴的闪烁音型）。同样地，作品中又一次出现了一个轻快的 3/8 拍终乐章，相当活泼诙谐，只是依靠模进似乎太多了些。

谱例 1

Allegro assai
(strings)
K19a, i.9

莫扎特一家是经过德国的南部、西部以及巴黎到达

伦敦的，他们回萨尔茨堡的路程开头几站是在荷兰境内。由于莫扎特和他姐姐中途患病，全家不得不在海牙生活了几个月，莫扎特接下来的两部交响曲也就是在这段时间里创作的。1765年12月，当他完成降B大调K.22时，他正快满十岁，运用音乐素材的能力也在继续增强。在这部乐曲中，带有强弱对比的起始乐句通过一个“曼海姆渐强”（Mannheim crescendo）被即刻引向一个高潮；这乐句以后又回来引出发展部，先在低音声部然后转由小提琴演奏，它最后出现时已回到了本调，给了乐章一个戏剧性的结尾。这个看似非正宗的曲式安排，能让人们回想起早期奏鸣曲式和晚期巴洛克反复间奏法之间的清晰联系。第二乐旨材料的对话在这里强调了将第一和第二小提琴置于相对两边的重要性：如果它们的座位排在一起，悦耳的回声效应会变成冗赘的重奏声。这部交响曲的其他部分没有很好地达到这个水平。在郁郁深思的g小调行板中存在一些颇为笨拙幼稚的间断标记，但也有一个乐句（谱例2）预示了一部更加著名的g小调作品的诞生。终乐章，又是一个3/8拍满篇嬉笑的乐章，它的主要构思来自J. C. 巴赫的钢琴协奏曲（Op.1/6）——二十年后又进入《费加罗》（Figaro）第二幕的终场中。

谱例 2



莫扎特的第二部荷兰交响曲写于1776年初的几个星期内。从莱奥波德的一句话里，我们得知他为奥兰治亲王威廉五世的就职庆典音乐会提供了一首乐曲，可能是嬉游曲《音乐呓语》（Gallimathias musicum），K.32。曲中含有荷兰民歌曲调，正适合该祝庆仪式所需，但交响曲 K.45a 也完全能达到此目的。这部作品常被称作“兰姆巴赫交响曲”（Lambach Symphony，最早发现于奥地利兰姆巴赫修道院所藏的乐谱中），曾一度被疑为莱奥波德的作品，但近年发现了一部加注的抄本，完全澄清了作品的历史和真实性问题。这部作品相当可信的创作原因，或许可以说明作品颇为严谨规矩的特色——第一乐章缤纷繁乱的音乐与其说是由主题推进不如说是受节奏音型的驱使。而朴实自然、高雅优美的慢乐章——主要是加弱音器的第一小提琴的乐线，伴之以低音提琴的拨奏、内声部弦乐器动人的和声伴奏，以及持续的法

国号——极大地弥补了别的地方旋律上的缺陷。终乐章，在织体和内容上都予人轻快之感。

维也纳，1767～1768

1766年11月末，莫扎特全家在一番“大游历”之后回到了萨尔茨堡。次年9月，他们又再度启程，这次是去维也纳，可能想趁一次皇家婚礼的时机，参加国民百姓在皇都的聚会。不幸的是这位已订了婚的女大公在一次传染病流行期间竟染上天花一病不起，都市很快成了一座空城。莱奥波德·莫扎特带着他的儿女仓皇北上，到了布鲁恩（现为布尔诺〔Brno〕）和奥尔米茨（现为奥洛毛克〔Olomouc〕），在那里两个孩子都染上了轻度天花。这个时期，莫扎特写了两部交响曲，K.76/42a和K.43，二者都是F大调。

K.76究竟是一部还是两部乐曲？这问题与它的日期、真实性等都有关。我们既没有乐谱手稿又没有其他可资佐证的资料；之所以将此乐曲归在莫扎特名下全赖一度在莱比锡布赖特科普夫档案内发现的一个稿本，而现在这稿本又已毁损或散失。将这部乐曲与我们现在知

道的肯定是莫扎特那个时期的交响曲相比较，就能发现一些风格上的特异点，足以引起怀疑但又不到应该断然将它排除出真作之列的地步。它的第一乐章奇怪地缺乏力量，部分原因或许是管乐在织体中密度过大——要求两支双簧管、两支巴松管和两支法国号，而且，在快乐章中难得允许这些乐器有片刻的休息，显得毫无特色。创意也缺乏实实在在的灵气。这情况在行板中尤为突出，组成这乐章的一些短小乐句都难以连贯起来；音乐中还带有一些古怪的拨奏音响。小步舞曲很美，具有真诚亲切的维也纳情调，可以被错当作青年海顿的作品。有些行家曾经假设过这也许是后来加进去的，是将在萨尔茨堡期间或更早些时候作的一部三乐章作品改写成四乐章的乐曲，来适应首都人的趣味的。终乐章又是一篇怪作，从拉莫（Rameau）的一出歌唱芭蕾剧（opéraballet）中的一支加沃特舞曲引来一个开头，纳入一派芭蕾式的雅致优美，与莫扎特同时期的其他终乐章所具有的兴高采烈的气息大相径庭。如果这真是莫扎特的作品，那就是一篇远离他的发展主线的作品。

精美的 K.43 交响曲总算摆脱了这样那样的疑云笼罩，这是莫扎特的交响曲中第一部不需要以“年轻”作为辩解的作品。乐曲又一次出现号角花彩式的开头、对

比乐句和音量渐强段落，在属音上终止；然后是九小节转调的全奏（tutti），此时小提琴“用力推拉”，低音提琴则展开乐曲开头的号角音型。较为柔和的第二乐旨由上声弦乐单独奏出，这时候织体变疏；此后又跟进了一个强有力的全奏，开始时织体持续不变，但随着小提琴加强地走向终止式（cadence）而变得更为开放，最后音乐进入齐奏。发展部重又奏起低音声部号角花彩音型的全奏，但多少有些草率。音乐很快就回到了主调上的第二乐旨——然而，在它的结尾处作曲家给了一个意想不到的转折，一个在旋律、和声、节奏方面都堪称典型莫扎特式的手法。还有一点非常富有莫扎特的特色，那就是贯穿乐曲始终的精巧的节奏结构。这里听到的不外乎都是通常的对称式音乐语句；人们会预料乐曲里满是四小节和八小节的乐句。实际还有三小节、五小节、七小节、九小节，甚至十一小节的乐句。此外，和声节奏的安排也给了音乐一个鲜明的走向。

与 K.45a 中的行板相比较，K.43 的行板写得更为丰满。这里，正如谱例 3 所示，加弱音器的第一小提琴的旋律不仅由低音提琴和第二小提琴的拨奏，以及分部的中提琴的动人的和声伴奏所支持，还由法国号的持续长鸣和一对长笛织出的柔和的声圈所烘托，效果十分

谱例 3

Andante

flutes

horns

violins

con sordino

pizz.

violas

cellos (db, 8ve lower)

K43, ii.1

fp

甜蜜温馨。音乐本身来自莫扎特的一首小拉丁间奏曲《阿波罗和海辛特斯》（Apollo et Hyacinthus）的二重奏，是上一个春季为萨尔茨堡大学创作的。小步舞曲显得较为普通，也许可说有些单调乏味，对于舞蹈表演场地和音乐会场同样适用。它活泼的小“三声中段”（trio）以优美悦耳的一笔作结。终乐章，吉格舞式的6/8拍乐曲，是扩展的二部曲式的一篇工整漂亮的范例，在小提琴和极其平稳的终止式乐段间有一些诙谐的穿插——这是显示莫扎特早期把握和声和处理速度的能力的又一实例。

这部交响曲的手稿本上说明该曲作于1767年维也纳，但莱奥波德又在乐谱上注了“奥尔米茨”，因此这作品很可能始作于维也纳而完成于11月和12月困于奥尔米茨的那八个星期里。1767年12月30日，在返回维也纳的途中，莫扎特在布鲁恩举办了一场音乐会，可能就在这次音乐会上首次演出了这部交响曲。

十八天以后，莫扎特又写成了另一部新交响曲：D大调K.45，日期为1768年1月16日。这是莫扎特第一部有小号和鼓的交响曲。这作品原意肯定是为一场规模相当大的音乐会创作的，但事实上直到3月末在俄罗斯大使寓所里举办的莫扎特一家的“大型音乐会”上才得

以演出。第一乐章的音乐不像 K.43 的相同部分那样令人瞩目。作品写得很内行，但主题多是七拼八凑的陈腔滥调，可能是受维也纳当时流行的意大利歌剧序曲风格的影响之故。然而，一个全奏，在低音声部附点节奏之上的小提琴震音很逼真地回响起 K.45a 开场的音乐。这个乐章的“发展部”较为单薄，说不上是真正的发展部，毋宁说是一个短小的间奏；但它后面跟进了主调的第一乐旨材料，这在莫扎特的交响曲中还是第一次——算不上真正的再现，但仍然富有意义。行板只有弦乐，显得分量不足，但相当优美。维也纳小步舞曲刚劲有力，采用微型的奏鸣曲式，其中三声中段只用弦乐。在这之后出现一个对舞曲（contredanse）式的终乐章，音乐上不算复杂，但用低音声部奏出起始段值得一提。

完成这部交响曲后没几天，莫扎特和他的父亲有幸为皇帝约瑟夫二世演出节目。约瑟夫可说是不太明智，建议莫扎特写一部意大利喜歌剧在维也纳上演。莫扎特很快就写成了《装痴作傻》（La finta semplice），但是由于形形色色的暗地捣鬼，这出歌剧一直没有能够推上舞台，这使莱奥波德大为恼火。莫扎特简单地把他最近的一部交响曲改编成序曲。大概根据他可以指望的管弦乐团的组成，他撤去了小号和鼓的部分（它们仅仅为音乐

添加些不同色彩，并不起重要作用）而加进了长笛和巴松管的声部；他也为第一乐章加写了几小节以加强该乐章的各主要终止式，取消了小步舞曲，调整了终乐章的结尾，使之直接导向开幕的合唱曲。他对乐曲的分句和连接也作了重大修正，并更改了一些节奏（他的改动为演出风格提供了思考的材料）。后来，他又将序曲再改编为音乐会交响曲，为终乐章增加了一个新的四小节终止式。

因《装痴作傻》惹起的种种操心事，成为莫扎特一家在维也纳一直滞留到 1768 年的部分原因。另一部交响曲，D 大调 K.48，肯定写于这段时间（日期注明为 1768 年 12 月 13 日：为什么莫扎特会在正要离开维也纳时匆匆完成一部交响曲？这有些费解）。另外一部降 B 大调 K.45b 也一般被认为是 1768 年在维也纳的创作。现存的惟一抄本上有一注释，注明莫扎特的萨尔茨堡乐团首席的身份（他在 1769 年末获得的职位）以及“骑士”的头衔（1770 年夏由教皇赐封）。但音乐本身还最可能是在维也纳的时间里写成的。一开始出现一个三拍子的乐章，小提琴声部活泼而又喧闹；发展部比通常的要长得多，第一和第二两个乐旨材料都被用到；再现部将内容倒转过来——也就是说，以本调的第二乐旨开始

（用通常的扩展的二部曲式），在乐章结尾处回到起始段上来。这个手段是曼海姆作曲家特别爱用的，也是成熟的莫扎特有时候采用的，具有某种戏剧性的力量。由于起始主题并不特别能打动人，而它的迟迟再现处理得又有点马虎草率，这手法的效果在这里如果不能说十分强烈，毕竟相当可喜。也许莫扎特想得更多的是按小尾声（codetta）的再现来处理——这就能和呈示部结尾后面的再现相配合——而不是把最后出现主题当作一张王牌甩出来。这个乐章还有一点很有趣，就是莫扎特使用了一个四音符的音型来作为第二乐旨主要主题的低音部分，这音型以后成为他最后一部交响曲的终乐章中著名的赋格主题。有些研究者曾试图就这个现象挖掘出一些意义，但把这四个音符简单看作是碰巧为这个特定的旋律配上的自然的低音，也许还更为恰当些。

这部交响曲接下来是一个令人喜爱的、毫不装腔作势的降 E 调行板，微型的奏鸣曲式。乐曲中还有一支强劲的维也纳风格小步舞曲；值得注意的是，莫扎特避开了直率的节奏形式而将一个两小节的乐句插在一对构成主乐思气氛的四小节乐句之间。三声中段也有一丝微妙的色调，从一个八小节乐句扩展出二小节，用以重复旋律线但又在下面引进一个半音和声来获得引人入胜的

效果。终乐章是朝气蓬勃的奏鸣曲式快板，具有一些真正的全奏，起始主题很不寻常地得到充分的展开。

如果说 K.45b 具有维也纳特色的话，那么这类特色在 K.48 中表现得就更众多、更强烈。第一乐章又是三拍子的音乐，采用完全的奏鸣曲式。它的发展部又几乎与呈示部一样长，并真正地展开了已经（从两个乐旨中）听到过的乐思。此曲的再现部，也许是莫扎特交响曲中最早包含第一乐旨的再现部（也就是说，采用“奏鸣曲式”的第一部交响曲）。然而，说来也怪，第二乐旨中很出色的一段竟被省略了，也许是因为这部分材料在发展部中早已很好地显示过的缘故。乐章一开始就十分惊人：小提琴奏出四个加附点的二分音符，从最高的 D 音下行至中间 C 音，又继续往下直到最低的音，然后返回上行，强奏和弱奏交替进行以加强戏剧性。第二乐旨没有对比也不容松弛，迅即进入“奔腾向前的小提琴”乐段，这是奥地利宗教音乐作曲家喜爱的格式。低音声部不断砰砰奏响的八分音符——有时被贬为“鼓点低音”（Trommel-Bass）——给音乐增添了一种紧迫感。行板织体简单，只有弦乐，相对说来较为普通，但也够令人满意。小步舞曲刻板而又浮华；终乐章很有生气，是具有鲜明走向的 12/8 拍吉格舞曲式的乐曲。这部交

响曲的各方面全都表明了莫扎特对维也纳样式的融会贯通：第一乐章的曲式、充实而又绵延的织体、节奏的涌动、慢乐章的格局、小步舞曲的特色等等。其结果是不容置疑地产生了到那时为止他的最佳交响曲。莫扎特在首都的时光丝毫没有虚度：他正开始形成一套技巧并树立一种风格，为他日后随意取用作好准备。

当莫扎特一家在 1768 年底离开维也纳时，莱奥波德·莫扎特曾上书皇帝控告阻止推出《装痴作傻》的种种诡计。他在上书中企图反驳一些显然是横加在他儿子身上的所谓年幼无知的责难。他附上一份清单，列举他儿子到那时为止的所有创作，一共提到了十三部交响曲。

我们有理由确信我们迄今讨论过的八部交响曲都在莱奥波德所列的十三部之内：K.16、19、19a、22、45a、43、45 和 48。可能还应该加上 K.45b，但我们不能肯定它的创作日期。另一部能够加进去的是 K.19b，这几乎肯定是真作但可惜已经失传了。K.16a 应在排除之列。本书以后要讨论的一些作品的创作日期，也可能比我们假定的要早。莱奥波德的统计可能包括了原先为戏剧创作的序曲或其他作品："交响曲"和"序曲"的

称谓事实上可以互换。克氏目录册还包括了另五部现在只知道开始几小节的作品，它们大多数看来相当可信，至少有几篇可能是早期的创作。许多问题现在还悬而未决，至少在有新发现之前是如此。但我们较有把握鉴定的这十三部中的八部，已使我们有确实的根据来了解刚满十三岁的莫扎特在交响曲创作道路上迈出了多远。

意大利，1770

1769年1月初，莫扎特一家回到了萨尔茨堡。全家人在故乡生活了不到一年。莱奥波德早就打算访问意大利，并且十分迫切，因为他希望赶在他的儿子还年幼时让他的才能引起轰动；当然莱奥波德也肯定渴望到一个被公认为音乐创新的主要源头的地方游历一番。前几代的许多德国作曲家都访问过意大利，而且受益匪浅：例如亨德尔、哈塞（Hasse）、格鲁克（Gluck）和J. C.巴赫。

就这样，莫扎特父子在12月中旬上了路。他们在维罗纳演出了一场音乐会，在曼图亚演出了另一场。音乐会以莫扎特的一部交响曲的头两乐章开场，以第三乐章终场，中间插入了三首协奏曲、两首奏鸣曲、多种声乐唱段和各式各样的即兴创作。这肯定是莫扎特从萨尔茨堡带去的一部交响曲；如果原先是一部四乐章作品，那么，为了适应意大利人的口味，肯定删去了小步舞

曲。父子俩走遍了意大利的主要城市，包括米兰。驻米兰的奥地利公使是萨尔茨堡人，是一位可敬的尊贵友人；在那里他们还见到了G. B. 萨玛蒂尼（G. B. Sammartini），意大利交响曲作曲家中的资深人物。在4月和5月里，他们有四周在罗马度过。4月25日莫扎特在写给他姐姐的信中说："写完这封信时，我也将完成我的一部交响曲，这曲子我已写开了头……有一部交响曲是和誊抄人一起写的（也就是我的父亲）——我们不想送出去请人誊抄，害怕被人偷走。"夏季的大部分时间里他们住在波隆那附近。8月4日，莫扎特从那里写信给他姐姐："迄今为止我已写了四部意大利交响曲。"

什么叫做"意大利交响曲"？在意大利创作的交响曲？三乐章的交响曲（与通常为四乐章的奥地利交响曲相对）？或者不过是具有意大利风格的交响曲？最后一个说法似乎最符合莫扎特的思想方法和他的理解：趣味因地而异。并且这说法也符合我们确信是他在意大利写的那些交响曲。有关哪些交响曲是写于这几个月的考证资料是不可靠的，但有些重要证据能说明K.81/731是罗马交响曲之一，因为现存有一套分谱上标着"罗马，1770年4月25日"。对于K.84/73q我们拥有的资料似乎相互有些矛盾，总谱上既标有"波隆那，1770年7

月"、又标有"米兰，1770 年狂欢节"的字样。莫扎特父子在 1 月和 2 月狂欢节（Carnival）的最后几天正在米兰，K.84 可能写于那些日子，然后到 7 月里又在波隆那加以修改；还有一种可能，这是在夏季写成然后在下一个狂欢节里（始于 1770 年 12 月）于米兰上演的。也可能这两个题字中有一个是错的。不管怎么说，这两部交响曲几乎可以肯定包括在莫扎特的波隆那信中提到过的四部里面；其他两部要从现存的六部作品中考证出来，但最可能的应该是成双的两件作品，就像 K.81 和 84 一样，是 D 大调，并且风格上与它们非常逼近。这就是 K.95/73n 和 K.97/73m。

［D 大调］本身从来是首选调性。传统上这是最有光彩的管弦乐调性。对小提琴来说，这调性最容易演奏，效果也最佳：指法简单，空弦应用充分，从容而有共鸣的复式按弦（multiple stops）。只要作曲家想用小号，这也是该乐器的最佳调性。因此，莫扎特为室外演出作的管弦乐小夜曲几乎全都采用 D 大调也就绝非偶然，而他创作的交响曲也数 D 大调最多。

这四部作品（K.81、84、95、97）与莫扎特较早的交响曲相比较，风格要朴素得多。它们的主题更像是音型而不像是旋律，以整齐对称的格式出现（谱例4是

谱例 4

(a) Allegro

K95, i.1

p

f

(b) Allegro molto

violins (+ 8ve lower) *p*

(+ 8ve lower)

K81/73l, iii.49

两个典型实例）。我们已经看到，在一些较早时期的作品里，莫扎特是如何借助不均匀的乐句长度来变化节拍结构的，这现象在这些作品中就几乎没有出现。这四部

作品中的所有乐句差不多都是四小节长。几乎没有在莫扎特大多数乐曲中都用过的、使乐曲变化多端的那种微妙的省略手法。从和声角度看，这些音乐也平淡无奇；莫扎特所用的旋律格式鼓励平稳的和声与常规的“主-属”转换。甚至配器法也不够大胆，音乐的线条几乎全由第一小提琴承担，外加简单的伴奏织体，其中双簧管和法国号在快乐章中很难有所发挥，只不过在全奏中维持和声而已。由于主题主要是小提琴的叠句（tags），发展部的范围就变得很小。在 K.81 和 84 的第一乐章里，一段在属音持续音上的短小松散的间奏将呈示部和再现部连接了起来（一方为十二小节长，一方为十小节）。K.97 提供了某些较为戏剧性的东西，有鲜明的力度对比和半音体系。至于 K.95，它的第一乐章不是完全的奏鸣曲式，或许可以说，有间接回到第一乐旨材料之处。

虽有上述种种缺憾，若因而将这些交响曲视为当然的次品、不能显示某些传统的兴味特色，那就大错特错了。它们是才华横溢、生意盎然的作品，巧妙写来以应付特定的需求。莫扎特的榜样是些平凡之辈：人们只要听听皮钦尼（Piccinni）、帕伊谢洛（Paisiello）或萨尔蒂（Sarti）等一类人的交响曲或歌剧序曲就能明白他的对

照标准是什么，而在某些方面他已经超过了他的榜样。他掌握有效的器乐谱曲传统手法的能力是非常突出的——这是任何一位作曲家都应具有的主要素质；他的音乐走向明确，形式清澈晶莹。K.84 引人注目地具有某些情趣诱人的色调和偶尔一现的柔和愉悦的瞬间。在慢乐章中，K.81 的行板在第一和第二小提琴之间创造了回声效应（再次强调了双方应相对而坐的重要性），并让双簧管和它们进行了对话，虽然算不上十分成功。K.84 和 97 的慢乐章具有某种高贵典雅的气派，只是它们那些差不多可以预知的直率的表达方式没有帮上忙。在紧跟第一乐章的 K.95 的行板中，双簧管师吹起长笛来为乐曲朴素的抒情风格增添色彩和柔美。

这一年的夏末，在他父亲的一封家书的附言中，莫扎特对他姐姐说：“我们希望能够在这里将日耳曼风格的小步舞曲介绍给意大利，这里的小步舞曲拖得太长，几乎相当一整部交响曲的长度。”根据行文的含意，他可能指的只是舞蹈音乐；但也可能他心里想的实际上是些扩展的小步舞曲终乐章，这是一些意大利作曲家在他们的交响曲作品中偏爱的东西。在这一组交响曲中的 K.95 和 97 两部中，他加进了小步舞曲。有人认为这是后来为在奥地利演出而加进去的，但没有迹象能证实这

一点，而它们率直刚健的风格是与上述作品的其他部分协调统一的——虽然 K. 95 中的 d 小调三声中段与弥漫在 D 大调中的欢乐气氛形成了一时的反差。欢乐当然是终乐章的通性。在 K.81 中我们又听到了以往 3/8 拍的狩猎风味，毕竟这风格当初就是莫扎特从受意大利影响的交响曲中借鉴到自己作品中来的。这里他以一个轻快诙谐的第二乐旨（谱例 4b）使奔放的热情多姿多采。K.84 终乐章流动的三连音以及嘈杂的全奏的弱奏回声也同样富有情趣。3/8 拍的音乐在 K.97 中再次出现，这是相当充实的奏鸣曲式乐章，它的第二乐旨主题似乎暗示贝多芬的《第七号交响曲》。这乐曲既要小号也要法国号。K.95 是个例外，完全不用法国号；在快乐章中由小号取而代之，由此而获得一种明亮清脆的管弦乐色调。

正如我们所见，没有任何确凿材料能帮助确定莫扎特第一次意大利之旅期间是否还有任何其他的交响曲问世。但如果我们能认出刚才讨论过的四部作品的亲缘关系，我们就有理由将 G 大调 K.74 归到这一时期里来，这作品在风格上与前述作品有很多共同点。特别是它的第一乐章，手法上更是如出一辙，主题只不过是些“音型法”（figuration）的零星碎片，构成二小节或四小节的

乐句相继出现，不时反复。也许第二乐旨里展现了一丝抒情性，但犹如昙花一现，很快就被再次涌出的半主题式的叠句淹没了。呈示部和再现部通过双簧管上一个四小节的模进系列（这是双簧管惟一的一次独立演奏）和一个两小节的引子连接了起来。与 K.95 一样，第一乐章直接进入第二乐章——又一个说明这是一部意大利作品的迹象，因为这是意大利歌剧序曲援用的形式。事实上有人（也可能就是莫扎特）在手稿上写了“歌剧米特拉达梯序曲”，然后又划去了“序曲”之外的所有的字。莫扎特的《米特拉达梯》（Mitridate）写于米兰，正值这第一次意大利之行的高潮期间，即 1770 年岁末；该剧本身有一序曲，但这事实完全不排除当初曾有过用这部作品来作序曲的打算。

慢乐章是 3/8 拍奏鸣曲式朴素自然的作品（没有发展部）；第二乐旨的主要乐思使这乐章有些与众不同，包括小调调式的示意、温暖的织体和强弱交替的小节。终乐章无疑是最佳乐章，标记为“Rondeau”（法语之“回旋曲”），由小提琴单独开始，风格为对舞曲式。这支充满生气和情趣的乐曲法兰西味十足，正足以说明用法语标记的道理，音乐在正规的回旋曲式内充分地展现了传统的法兰西对舞曲风格。g 小调的第二插部相当奇

特，急促的节奏和作伴奏的拨奏隐隐带有异国情调；乐曲中部的小提琴旋律看来是出自一支当地的流行曲调，这并不令人诧异。

最后，谈谈 K.73C 大调交响曲。该曲的日期长期存在疑点：手稿上注明 1769 年，但不是莫扎特的笔迹，有些奇特的线索似乎显示这是一部后来的作品：莱奥波德将低音声部的几个小节誊写在一张稿纸上，这张纸上正好有莫扎特解的一道音乐难题，这只能是他在 1770 年遇到的，而这部交响曲的一个主题的简短的笔记又出现在 1772 年夏初的一些小步舞曲的稿本上。最近的关于笔迹的研究——莫扎特的笔迹在这段时期前后的变化非常清楚——又令人相信这是 1770 年甚至 1769 年的作品。这作品的音乐与其他意大利交响曲的音乐有很多共同点，同时它的终乐章又像是 K.74 终乐章的姊妹篇，是另一支应该用法语标题的回旋曲式的对舞曲，这次它扩展得比较大——它的格式是 A－B－A－C－A－D－A，它的最后一个插段是文雅逗趣的小调调式。此外，这部作品是所有流传至今的莫扎特 C 大调交响曲中最早的一部，作品多少有点炫耀浮夸的味道；莫扎特喜欢用这个调性来创作军乐性作品——它很适合于用来为小号和鼓编曲（乐曲中用到这两种乐器），与 D 调相比

较，色调更显单纯，但活跃却嫌不足。

第一乐章以围绕 C 音普通和弦的一个花体句（flourish））开始，紧接着是与之对照的由弦乐奏出的几个对位式小节，很像科雷里（Corelli）的风格。乐曲中有一些喧闹的全奏，在其中的一个全奏里，小提琴在一个相当平静的低音主题上面奏出了匆忙的震音效果。音乐中没有太多能称得上是曲调的东西。但行板是迷人的如歌的曲子，这时双簧管手改奏长笛，大部分时间里长笛高八度在上，一个轻快的伴奏在下，共同支持着小提琴的旋律。法国号和小号一如往常在慢乐章中停止发声，然而它们再次出现，给小步舞曲、当然也给终乐章注入它们的声音。乐曲在这里表现出意大利的特征，但它的力量和刚劲又确有奥地利色彩。可以猜想，这很可能是在萨尔茨堡创作以备在意大利的最初几次音乐会上演出的作品。

萨尔茨堡和米兰，1771

1771 年 1 月，莫扎特父子从米兰启程返乡，当时他们已经成功地推出了《米特拉达梯》。他们访问了都灵，顺道在威尼斯住了一个月，到 3 月末才返抵萨尔茨堡。那时再次访问意大利的计划已经在酝酿之中：莫扎特已受托为 10 月在米兰举行的一次皇家婚礼写一首戏剧演出用的小夜曲。因此，父子俩在家只休息了四个月多一点，就又一次踏上旅途——为创作一个重大的戏剧演出曲目，作曲家必须提前到达演出地点，以便听一听歌唱家的歌声，从而根据他们的声音条件写作咏叹调。在萨尔茨堡的几个星期内，他肯定创作了一部交响曲，也许还多达三部；而在米兰期间他肯定又写了一部交响曲，也可能有两部，外加一篇用来凑成第三部的乐章。然后，在 12 月中旬回到萨尔茨堡后，在年底辞岁前又完成了另一部。

本章要讨论的第一部交响曲是 K.74g 降 B 大调交响

曲。这部作品长期以来为世人所知的只是目录册中的一个条目，后来有抄本发现。作品的真实性没有确凿证明，例如，没有手稿或由莱奥波德注释的抄本，但也没有任何特殊理由来怀疑它不是莫扎特的真作。我们有必要说明这一点是因为克歇尔第六版的编者以他们自己的理由将它归在可疑作品的附录中，因此这作品有时被称作 K.Anh. 11.03。我们在此还是沿用克氏第三版的编号，这反映了该版编者阿尔弗雷德·爱因斯坦（Alfred Einstein）的观点。将这部作品的写作日期定为 1771 年夏初。根据风格断定创作日期是非常不可靠的——我们现在已经知道爱因斯坦犯了许多严重的错误——因为莫扎特的风格的发展既不平稳也不一贯。虽然相当保险的作法是注意莫扎特可能经受的新的音乐风格的冲击（请参看前一章），同时注意他所意识到的入境随俗的必要性（在意大利做意大利人做的事），但是，到了下一年，他已走上了一条综合集成的道路，此时意大利交响乐传统只成了诸多因素之一而已。

K.74g 具有很强烈的意大利因素。然而，却像维也纳的 K.48 一样，开始时是三拍子的音乐，一小节一个音；开场乐思再现为第二乐旨的一部分则更是维也纳式的（特别是海顿式的）而不是意大利式的。但单薄的织

体和最多不过是小提琴叠句的主题，以及平淡无奇的间奏式的发展部（先是一个不连贯的八小节乐句，出现两次，然后是一个两小节的引子）都与我们在前一章已经讨论过的一些 D 大调交响曲有许多共同之处。然而，由三拍子来的特大的动势（momentum）似乎给了 K.74g 较之前面那些作品更大的分量。这一部分以及优美的行板都是完全的奏鸣曲式。乐曲有一支短小强劲的纯正的小步舞曲，从典雅的三声中段的下半阕出人意料地涌出一些欢快的半音乐音：这一点最能消除对作品真实性残留的任何怀疑，因为这一乐段造诣如此之高、又如此地富有莫扎特的特色，足以说明这作品非他莫属。潇洒奔放的十分快的快板终乐章也采用了奏鸣曲式，在四小节发展部后出现一个短小的“假再现部”——应该指出，这不太符合莫扎特的特性；发展部很快又再度继续，虽然它过分依赖模进。这种风格的混合很容易使人们把这样一部精神焕发的交响曲与莫扎特从意大利回到故国后的那几个星期，当他又一次感到自己是个奥地利人的那些日子联系起来；但现实从来也不是那样简单，因而这也很可能是更早些时候的创作。

F 大调 K.75，另一部被推定为 1771 年中期的交响曲，则几乎不可能写于更早的时期；这作品也不显示任

何意大利特征。开头几小节的管弦乐织体是一些全新的东西（谱例5），音乐线条由小提琴和双簧管分别承担。一些第二乐旨材料（谱例6）体现了某种近似模仿的写作。虽然这里的全奏风格平常，但编造精巧的织体趣味丝毫不减——二十小节的发展部线条相互交织（以新的材料为基础），具有弦乐四重奏的音乐气氛。整部交响曲予人深思熟虑、精心制作的印象。小步舞曲很特别，放在第二乐章，它和它的三声中段都是简约地构筑在单个乐句之上，然后重复此乐句并稍作变化。小行板采用典雅的微型奏鸣曲式，曲中加弱音器的小提琴奏出一行精美的旋律线，与先前的同类乐章相比较，这里的织体的低音部分更为有趣，作用也更大。终乐章也是小规模的奏鸣曲式，是一支欢快如舞曲的3/8拍乐章，主要主题奇妙的终止式很引人注目——节奏上一个稍顿使乐句从八小节转成了九小节，从而拖延了终止式。

有一部交响曲肯定创作于莫扎特暂住萨尔茨堡的几个月内，那就是G大调K.110/75b。莫扎特本人注明的日期为1771年7月。乐曲又以一个三拍子的乐章开始，昂首阔步、兴高采烈的神韵与K.75相同。这作品的起始全奏标记为“强”，持续了三十六小节才进入“弱”的八小节，让主要的第二乐旨主题稍获喘息的机

谱例 5

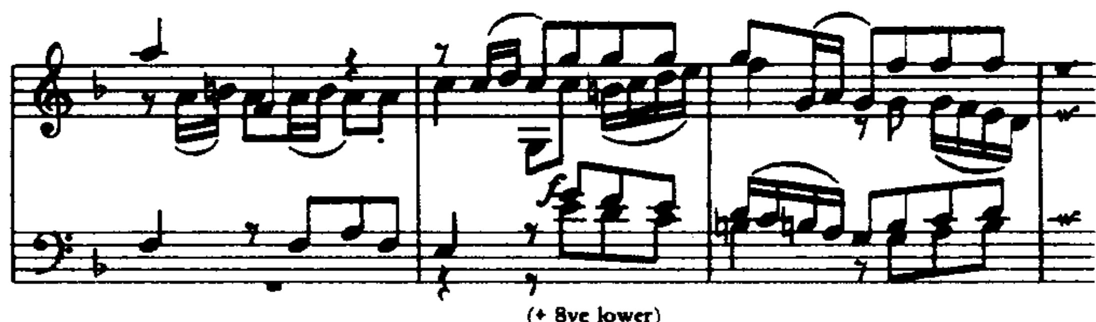
Allegro
oboes
horns
f
strings
f
(+ 8ve lower)

K75, i.1

谱例 6

Allegro
p
violas

K75, i.20



会；然后全奏又起，包含了起始主题的部分再陈述，最后在属调上终止。发展部本身几乎就是一段间奏（以一个短小的全奏结尾，是呈示部一个全奏的回声）；当到达再现部的转折点时——也就是调整音乐使之留在主调而不是走向属调的时候——莫扎特反而插入了一些更像真正的主题展开的东西：在此之前，小提琴几乎完全混在齐奏或简单的和声中，此时它们在一个连接主题中占了片刻时间并在此基础上发展了一个对话乐段。在这个转折点插入发展部是海顿式的手法；实际上，乐章的整体风格以及它的强烈的动势和几乎未缓和的全奏音乐，明显地是维也纳式的。

与小步舞曲和终乐章一样，这个乐章是为常用的管乐器即双簧管和法国号而写的。慢乐章却出乎意料地不仅要用长笛（当然由双簧管乐师演奏）还要求一对巴松管；它们本来大概是用来在快乐章中重叠低音声部弦乐器的，乐谱中并没有专为它们写的特定声部。在这里，

它们用偶尔八度重叠小提琴以及丰富中间部分织体的方法来为这美丽的乐章增添魅力，与此同时长笛则将它的表面装点得分外清新。在小步舞曲中，旋律和低音声部之间的卡农模仿（谱例 7）使人陡然想起海顿（例如，《第四十四号交响曲》）；它的朝气蓬勃的音乐，与织体类似弦乐四重奏的典雅的e小调三声中段恰成对比。

谱例 7

Menuetto
violins
f
cellos
(+ wind, omitted)
K110/75b, iii.1
(+ violas 8ve higher
db 8ve lower)
etc.

终乐章又是对舞曲的格式，也仍然采用了回旋曲式，较之 K.73 的类似终乐章扩展得少些，但最后一个插段也用了小调。这三部交响曲即使事实上可能根本不属同一群组，它们之间似乎的确存在着某些鲜明的亲缘关系。

按传统说法，1771 年秋，为创作莫扎特的小夜曲《阿斯卡尼奥在阿尔巴》（Ascanio in Alba），莫扎特父子不得不滞留于米兰，就在这段期间产生了 C 大调 K.96/111b 交响曲，但此说缺乏任何确凿证据。事实上，迄今还没有过硬材料能证明这是莫扎特的作品无疑；手稿已不复存在，也没有能证实其真实性的其他根据，而作品的风格和内容又实在不乏可疑之处。这部交响曲的气氛浮夸气息相当浓重，我们知道这是 C 大调的特点（不仅莫扎特是如此）。它的第一乐章由几个号角花彩乐句和一个响亮的全奏开始，在它结束时音乐表面活动的速度突然改变，在随之而来的全奏中也出现了一些不寻常的和声进行。呈示部结束得很唐突，发展部很短小而再现部又相当草率。c 小调行板更无特色，因袭了巴洛克式西西里舞曲传统的线条和旋律表达式。小步舞曲和终乐章连最平常的莫扎特作品的技术水准都谈不上；请试听三声中段里终止式笨拙的节奏，就是一例。

与这部古怪的作品相对照，F 大调 K.112 可说是一部小型杰作，据说这作品写于米兰（手稿上注有日期）。它的第一乐章具有莫扎特的最佳三拍子音乐所特有的摇摆节奏，全奏充满创新乐思，第二乐旨则是双簧管（加中提琴）和小提琴之间欢快的对话，处理得十分诙谐；势头强劲或者说精神饱满的材料与更为典雅抒情的材料两相结合，使呈示部呈现得简洁清晰。行板是一篇只用弦乐器的如歌的乐章，织体又一次被用来影响形式：开始时在十六分音符的“阿尔贝蒂”（Alberti）模式上出现一个旋律，然后在第一小提琴与第二小提琴（连带中提琴）之间有一段持续较长的对话，最后（在几小节简单的伴奏织体后）莫扎特用上了他非常喜爱的一种富于表情的织体——小提琴相差八度演奏，中提琴在第二小提琴下再低一个八度。这就为结束呈示部创造了一个自然的高潮点。乐曲有一支小步舞曲和一个 3/8 拍终乐章，比起他童年的作品来要少了些喧哗、多了些细节上的匀称美。

当他还在意大利时，莫扎特还编作出另一部交响曲。当时的歌剧（或小夜曲）的序曲常由二或三个乐章组成，因而可以脱离主体，或许还另外加配一个乐章，来用作音乐会交响曲。莫扎特也多次有过这种作法，我

们以后还会见到类似情况。添加一个新乐章的头一回尝试是在米兰，当时他要改编的是《阿斯卡尼奥在阿尔巴》的序曲。这曲子原先包含一个活泼轻快的意大利快板，很像我们在上一章中谈到过的几部 D 大调交响曲，还有一个微型的优雅行板，是小夜曲中美丽、温雅、欢乐三女神随之翩翩起舞的音乐；这以后就进入第一合唱曲。为将此作品改成可用的交响曲，莫扎特惟一要做的就是添加一个终乐章。就这样产生了新的交响曲（K.120）——莫扎特添加了一个小小的兴致勃勃的急板，风格与第一乐章相同，用的是稍经删节的奏鸣曲式。

萨尔茨堡，1771～1772

1771年12月中旬莫扎特父子返抵萨尔茨堡。于第三次也是最后一次去意大利之前，在家住了有十个月(去意大利是为了在米兰上演莫扎特的歌剧《卢乔·西拉》〔Lucio Silla〕)。这段时期内他的交响曲作品不下八部。

第一部，K.114，是在年关将近前完成的。作品为A大调，当时这个调性对管弦乐团来说别具一番含意。自然法国号只能奏出数量有限的音；为使乐器尽可能发挥用途，作曲家必须要求为乐器配上接管——连到乐器主体上的长度不等的管状物——借此使乐器能奏出某一调性的各个音。对于A大调音乐来说，须用一根短的接管，而法国号比平时奏出的音要高。这就赋予管弦乐全奏一种特殊的色彩，也使得作曲家更倾向于用长笛代替双簧管来改善管乐组的音区分布。相应地，A调较之其他调性的音乐常常具有较为绵软温暖的管弦乐音质；

因此，莫扎特（和其他许多作曲家一样）总选择 A 大调来作为他歌剧中几乎所有的爱情二重唱的调性，也就绝非偶然。

在 K.114 中，莫扎特将常用的手段反过来应用，在快乐章中用长笛而在慢乐章中用双簧管。交响曲由小提琴单独开始，弱奏，奏出一个十分新颖的八小节旋律。这个旋律由乐团加以反复并使之圆满告终。接踵而来的全奏又采取了这个旋律，实际上几乎是将它展开了一番。音乐由此被导向了 E 大调的一个新主题，这个新主题包含反复的音符和富于表情的倚音，还有一些对位式模仿的音乐——令人想起莫扎特在七年前用过的 J.C. 巴赫的手法，而今当然处理得更富情趣（谱例 8)。从这个主题衍生出来的一个乐句被编进了结束呈示部的全奏的织体中（谱例 9)。“发展部”是间奏式的，管乐器和中提琴都有些炫耀的时段；再现部是正统的。

在行板中，中提琴还另有一个显赫的时段，它们被划分成部，使织体色彩分外丰富。该乐章还是由小提琴单独开头。第二乐旨很富于表情，（像在第一乐章中一样）以倚音为基础。发展部新奇有趣——乐章开端下降的四度音程由一个八分音符的流畅主题对位衬托，后者在四度音程消失后接过音乐。小步舞曲凭借一些假强调

谱例 8

Allegro moderato

p

K114, i.36 (+ 8ve lower)

谱例 9

Allegro moderato

flutes

horns f

strings f

i.47 (+ 8ve lower)

(pseudo-emphatic) 的半音体系而显得有生气；a 小调三声中段诙谐迷人，它的意蕴更多包含在第二小提琴连续的三连音中，而不是在第一小提琴近似“平音调”(monotone) 的旋律中。这部显示出创造力的交响曲以适度轻快的十分快的快板结束，但不时流露出星星点点的戏剧色彩。

1772年是莫扎特作为交响曲作曲家创作最丰的一年，这一年的第一部交响曲写于2月。这部G大调K.124是一部兴高采烈的作品，创作并可能演出于伦特。第一乐章为三拍子，具有华丽的节奏韵律，它的围绕第二乐旨的一些乐段使人想起意大利喜歌剧（opera buffa）作曲家喜爱的音型法（figuration）。到那时为止，莫扎特的发展部一般都比较长；这个发展部共有三十六小节，而其中只有中间十二小节所用的材料来自呈示部。在行板和一支有规则地中断再起跳的小步舞曲之后是一个回旋曲式终乐章，它的十小节的乐句、对话的色调以及奇特的尾声（结尾处一连好几个小节几乎什么也没有发生），将交响曲结束得多少有点令人诧异。

C大调K.128是1772年5月写的三部交响曲中的第一部。第一乐章又是三拍子，但是，受三连音进行的抑制，音乐明显地不如多数同类作品那样力量充沛。然而，第二乐旨的确具有某种力量，小提琴奏出大步前进的主题（谱例10a），在它的回声中独具特色地含有一丝模糊感（谱例10b）。如果说，发展部再次忽略了乐思的展开，那么，再现部中莫扎特式的小变更稍许作了些补偿——莫扎特将第一主题带进a小调和F大调，从而为乐曲提供了较好的调性平衡。接下来的“优美的行

板”（用G调则不是F调——莫扎特很少在慢乐章中取属调而不取下属调）是细心写成的弦乐四重奏风格的乐曲，夹杂些模仿法的零星碎片，中央声部的作用很大。虽然终乐章（没有小步舞曲）是一支喧闹的吉格舞曲，它的一些乐段也仍然具有精致的声部，并以法国号的嘹亮号声结束全曲。从这些作品可以看出，当时年届十六的莫扎特是如何开始从不同风格中抽取出多样要素，然后又加以综合运用的。

谱例 10









下一部作品 G 大调 K.129 更进一步说明了这一点。开始时音乐像一支无足轻重的意大利曲子；但接着从模仿中所用的一个音型（非常迷人地）构成了它的第二乐旨，紧随其后是一个“曼海姆渐强”——并且，这乐章织体的丰满度和推进的力度完全是维也纳式的。C 调的慢乐章是将纯属陈腔滥调的乐句作了优美的加工。终乐章是 3/8 拍风格刚健的作品，这我们早已见过，只是长度较大（有二百余小节，虽然每小节都很短），而且技术也较为复杂——有趣的是，音乐又回到扩展的二部曲式而不是完全的奏鸣曲式或回旋曲式。

第三部交响曲 F 大调 K.130，注明的创作日期是 1772 年 5 月，具有一些异常有趣的特征。开始时的气氛很像意大利喜歌剧：断奏的八分音符加上每一小节开始时小小的一声急促的一响（重拍短音符[1]）构成的音型可用来为某种熙攘喧闹或顽皮的舞台动作伴奏。第二乐旨材料也很类似：开始是一个带颤音的主题（第二小提琴以回声重复），然后就是以起始主题为基础的乐思。

---

[1] Scotch snap，又译“逆置附点”。一个节拍上的短音符。其后跟随一个时值长一些的音符，它在下一拍开始之前占据了本拍剩余的时值。——译注

作品一反常规，要求一对长笛来代替双簧管，外加一对法国号——这些后来补充的部分（它们是单独编写后才被放进头两个乐章的总谱里的）以高音 C 定调，高得使乐师不得不用比 K.114 中 A 调法国号声部所用的还要短的接管。小行板中也要求四支法国号，这乐章值得注意之处是乐句结构很奇特。起始主题用加弱音器的小提琴演奏，有两个三小节乐句，然后是一个四小节乐句，而这些短小的 3/8 拍小节使音乐的效果有些不连贯。更奇怪的是，当这个主题的一个变式出现在发展部开端时，莫扎特又把它“正常化”为几个四小节乐句。另一奇特处是这个乐章的尾声，突出地由法国号和长笛陈述一些十分平常的乐思；随后是起始主题短短的一段回顾，开始时是小提琴上的弱奏，然后（如果人们注意到音乐有反复的话，只是在第二次）由全乐团强奏。乐曲的效果如此古怪，以致人们不得不怀疑是否有些私人的不可明言的东西被掺了进来。

与以前谈到过的同类作品一样，小步舞曲的生命力来自一条模仿旋律的低音线条。三声中段又是一篇怪作，旋律奇怪地没有定形（三小节的乐句成对地出现），还有几小节高得吓人的法国号音。在这之后，人们当然会想到大概会有一个异常的终乐章出现，事实也果然不

出所料。乐曲的主要异常点（除了第二乐旨的那些三小节乐句和小尾声外）还在于它的长度，以及它的实实在在的交响乐分量。虽然乐章的回声部分和它的足以消愁解闷的直截了当的主题使作品很有生气，有时还颇为诙谐，但这个乐章扩展得很长，绵延不断接近二百小节，给人的印象是结构严谨而又目标深远。这部交响曲仿佛在为莫扎特宣告他致力于创作意义更为重大的终乐章的意向（同时代的其他作曲家也受此影响）。这样的终乐章可以平衡第一乐章传统上较重的理智分量，而不是仅仅在第一乐章之后提供些轻快的调剂而已；这也因此代表了迥然不同于视音乐为消遣娱乐品的那种认识——也可能还不止这些。

下一部交响曲 K.132，1722 年 7 月的两部作品之一，是另一件具有不寻常的特色的作品；单从音乐角度来看，它比 K.130 更显得有趣些。这是 K.16 后的第一部降 E 大调交响曲，开头是莫扎特喜爱的一个从《钢琴协奏曲》K.482 来的熟悉的降 E 老调，与《双钢琴协奏曲》似属同宗（与其他作品相距较远）。这作品也要求四位法国号乐师：如果有两位演奏高手在 5 月里来萨尔茨堡访问，他们就得继续逗留，并且不得不将嘴唇伸得更长来演奏这部作品，要求的是以高音降 E 定调的

不知道该是什么样的法国号。事实上这是没有多大意义的，因为莫扎特不像海顿，他从不要求法国号乐师在五线谱的加线之间跳跃。

第一乐章是一支雄浑开阔、比例恰当的快板。它的“发展部”用意不在展开，甚至不试图触及任何已经听到过的东西，而是将三十小节填满无伤大雅的材料，顺顺当当地将听众的注意力投向再现部的逻辑性和适时性。莫扎特为此交响曲写了两个慢乐章。第一个稿本是一个 3/8 拍行板（学者对于何者在先的看法有分歧，但这里所指的似乎正确无疑——虽然《莫扎特作品新版》〔New Mozart Edition〕所持意见不同），开始是一支从格里高利圣歌（Gregorian chant）引来的旋律：实际上是《Credo in unum Deum》的标准素歌（plainchant）。这就有把握说明，这部交响曲曾一度用作教堂音乐，或曾打算如此用过。它构成一个给人的感觉稍微有些异样的古典式慢乐章主题，但莫扎特相当完善地将它编织在乐曲的整体之中，提供了一个信心十足的正常答题乐句——在再现部中他甚至冒险地将这个从素歌引来的乐句加以扩展。在当时的奥地利作曲家中引用圣歌旋律的不只莫扎特一人；海顿曾如此创作过多部作品，其中最著名的是《第二十六号交响曲》（“悲歌”〔Lamentation〕）。此处莫

扎特的另一个替换的慢乐章是2/4拍“优雅的小行板”，可能是为不宜涉及教会的场合准备的。可以认定这是两个中较好的一个，无论如何，它的小提琴的旋律优美典雅，伴奏织体结构很有技巧，中央弦乐娓娓动人（中提琴偶尔提前模仿旋律），更有双簧管和法国号的声部为之润饰，二者往往交替出现。

小步舞曲开始时，小提琴你追我赶，低音声部也参与竞逐。这里再次出现了一个古怪的三声中段：在第一小提琴上有一个奇异的“非旋律”（non-melody），由平淡的和声伴奏。人们不由得又陡生疑问：在这里以及在K.130中的对等部分里，是否有些私下的东西被掺了进来——或许是教会的某种隐秘的旋律，或许具有当地或个人的某种含意，也或许只不过是一个音乐玩笑。终乐章中当然有诙谐幽默，这是另一个回旋曲式对舞曲乐章，节奏是加沃特式的。作曲家的谱曲使这乐章又多了一份牧歌式的情调：每次陈述主要主题时中提琴都低八度重叠第一小提琴，双簧管和法国号上连续不间断的和弦加重了节奏也增强了和声。回旋曲三个插段中的中间一个用的是c小调，具有某种古怪的“重拍短音符”节奏，是特别大胆的处理。

创作1772年7月的另一部交响曲K.133时，莫扎

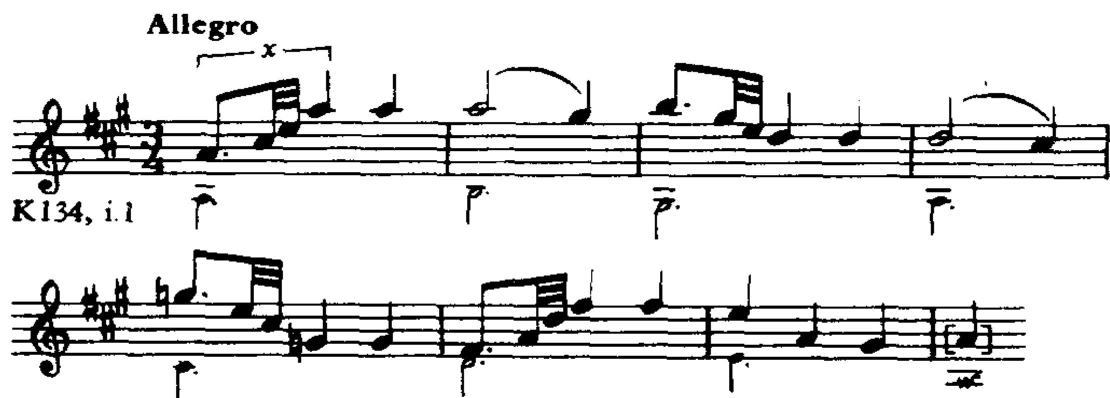
特又回到了 D 大调和与此调性相联系的堂皇风格上来。但这部交响曲总的来说写得比以往的同类作品更为恢宏富丽。形式上它也是非正统的。开场的音乐听起来像是一个“曼海姆渐强”，但有不同的转折，这部分音乐直到乐章最后结尾时才再现：这是“倒置再现”（reversed recapitulation）的一个例子，是曼海姆喜爱的手法，在简析 K.22（第 18 页）时本书也曾约略谈论过这一点。究竟这些乐章采用的曲式是奏鸣曲式的修改，还是扩展的二部曲式的扩大形式（甚或是巴洛克利都奈罗〔ritornello〕曲式的遗风，这可以辩论），这是一个微妙的问题：答案的取舍能够引起争论，这个事实就突出说明了过于认真对待曲式分类是一件徒劳无益的事。像 K.133 第一乐章那样的乐章，缺乏戏剧性的主调和起始材料的二度返回，但在最后“凯旋式”再现开场音乐中，它有自己的更为辉煌的戏剧性来圆满结束乐章。这部乐曲本身首先以其气势而引人注目，尤其是在全奏中，对抗的管乐吹奏（“小号”对“双簧管和法国号组”）、刚劲有力的小提琴线条和大步迈进的低音声部都感人至深；第二乐旨主要主题中轻快的“重拍短音符”以及结束部带有尖细颤音的喜歌剧式主题，都予人片刻的松弛。从所有这一切之中，一个在各种背景中都能

听到的三音符上拍音型作为发展部的主要话题涌现出来。

行板优雅而又美丽，使用单支长笛（一般比第一小提琴高八度）和弦乐，织体异常开放——低音声部主要是拨奏，中提琴多半在伴奏的十六分音符中，第二小提琴长时间地与第一小提琴和长笛进行对话。乐曲的情调因小提琴加弱音器而更形典雅。在人们领略过前两部交响曲的小步舞曲三声中段之后，K.133 中的相同部分就显得很平常——如果说第一小提琴的线条开始时看上去不讨人喜欢，那是因为它被用作了对位结构的一部分：简朴、优美、力度适中的部分地对位谱曲——这是莫扎特喜爱的手法之一，用以平衡传统小步舞曲的嘈杂、冲力和主调音乐（homophonic）织体。最后是力量充沛的 12/8 拍吉格舞曲，与 K. 48 的终乐章同出一族，凭着莫扎特大为增强了的有效的音乐技巧宝库而在许多地方运用了对位法，使音乐平添了动力。

列在这一组作品最后的，正如开头的一样，是一部很有独创性的 A 大调交响曲——K.134。这作品写于 1772 年 8 月，也像 K.114 一样要求长笛和法国号，但这一次不仅是其他乐章，连行板也不例外。然而，这作品不以弱奏开始，而是以主要主题鲜明径直的陈述开始

谱例 11



（谱例 11）。全奏紧接在一段弱奏的再陈述之后，让低音提琴和第二小提琴奏出起始音型（谱例 11 中的 *x*）。第二乐旨有一个比较轻快的主题，它的一部分在一个全奏中用强奏表达；然后 *x* 返回，先是支持一个全奏，接着在谱例 11 的开头四小节的两个陈述中出现（全体强音齐奏，小提琴单独奏弱回声），下一次出现则已经到了呈示部的最后几小节。事实上整个发展部也是以 *x* 和谱例 11 为基础展开的。这以后，如果来一个“二度返回”就不仅会缺乏戏剧性，也会显得冗赘；因而莫扎特采取了直接进入第二乐旨的方法——然后插入以 *x* 为底的全奏，这是我们在接近乐章开始处听到过的。在变更到 a 小调又表达了一些第二乐旨后，乐章恢复了正常的进程——虽然在结尾颇令人费解地出现了一个尾声，它不再现任何早先的主题，但又用了少许 D 大调

来平衡乐章的调性。我们作此详细的描述也许能提供一些想法，即主题材料与结构是如何密切相关的，而结构又是如何能在一定限度内加以塑造，以便适应新型的乐思和由这些乐思引起的处理方法。

行板为交响曲慢乐章发掘了新的感染深度。它的旋律由一个对莫扎特来说肯定具有特殊意义的乐句开始；他曾数次用过这个乐句，例如，在《巴松管协奏曲》和《费加罗》中伯爵夫人的第一首咏叹调《请给以爱》（Porgi Amor）里都曾见过。这首咏叹调可以提供一些线索来揭示此乐句的特殊意义的实质。在现在这个行板中，它在柔软温暖的织体中出现，第二小提琴以“阿尔贝蒂”型的华丽音型作伴奏，长笛和中提琴在乐句之间加入优美的点缀。第二乐旨进行得更快，导向一个活跃的小高潮。发展部因其多样化而颇遭物议：在二十小节内包含了四个各不相同的乐思，其中没有一个与已经听到过的主题有关连。但倘若一些主要的主题乐思因此而可以被强调得更为有力，那就没有什么可以横加指责的了。小步舞曲遵循几乎已成定则的格式：主部喧闹，三声中段犹豫踟蹰，还带有轻轻冲过的对位。终乐章由小提琴单独开始，这是一篇生气勃勃的乐章，它的诙谐的节奏音型、切分音和模拟式对位共同渲染出一派兴高采

烈的气象；但即使当莫扎特在逗趣玩笑时，他的音乐创作技巧仍然十分高超熟练，在第二乐旨和结束部中起始主题的再度使用（与第一乐章的顺序相同）将音乐牢固地结合在一起。1772 年 10 月，当莫扎特启程作第三次也是最后一次的意大利之行时，他已掌握了一系列新技巧并进入了成熟期，这将反映在他已作好准备并确实具有实力去开辟的更广阔的音乐天地之中。

萨尔茨堡，1773～1774

1773 年 3 月中旬，莫扎特和他的父亲在结束最后一次意大利之行后返回故园。月底前他完成了一部交响曲，4 月里似乎又完成了两部，5 月里完成了第四部。至少从表面特征看，所有这几部作品都传出意大利的回声——每一部都是三乐章，少不了活泼机械的“音型法”。说实在的，其中之一，C 大调 K.162，据鉴定作于 4 月（不知何故总谱上的日期几乎已全被抹去），除“音型法”外很少还有什么内容。虽然编织得很整齐，甚至很聪明，但它的第一乐章的确不过是陈腔滥调的堆砌而已；最奇怪的是再现部竟从呈示部的第 13 小节开始，略去了开场的乐思——在乐章末尾时，算是简短而又间接地提了一下（这是先前已见过的一种正式手段的简化作法：请参看第 27 页）。优美的小行板虽然依靠分部的中提琴和稠密的双簧管声部而丰富了色彩，主题的魅力却依然薄弱。终乐章是活泼的吉格舞曲，这部分的

创作相当灵巧，甚至可说优美，总算说得过去。

这部 C 大调作品既用法国号也用小号，因而具有某种节日的欢庆特色。G 大调作品 K.199/161b 很可能创作于同一个月内，声调较为典雅，该乐曲不用小号，并用长笛代替双簧管（调性较高之故）。三拍子的第一乐章有坚定的走向，如此持续不变，经过温文尔雅的第二乐旨和随之而来的加强力量的全奏（这个全奏中的任何一点虚夸浮华的流露都很快在它的静悄回声中消逝），甚至也持续经过了间奏式的发展部——这手法在当时已开始显得有点陈旧。慢乐章又是一个优雅的小行板，其中一切看上去都十分自在从容，只在半音变化中透出了一丝感伤之情，直到第二乐旨主题掠过几个远调性和更为阴郁的半音意境、以一个突如其来插入打断的终止式宣告结束之时，这情调才随之消失——不过，当然，莫扎特在将人们带回来时，是不会让消遣取乐的雅兴受到过分严肃的干扰的。终乐章以轻佻的二声部对位开始，不管有意无意，主要主题是从交响曲的开场部分借来的（见谱例 12a 和 b）；更有意思的是，莫扎特又继续将这同一主题用在抒情的、对比的第二乐旨中（谱例 12c），这是一段精练、诙谐、新颖的迷人音乐。然而，这里的对位绝非一次随意的戏耍，像他在再现部中

谱例 12

(a) Allegro

K199/162a, i.1

(b) Presto

violins

K199/162a, iii.1

(c) Presto

strings *p*

iii.25

做得非常明显的那样，他将这对位扩展成一段真正有力的“展开”音乐，将乐章各部分合在一起，与海顿在他成熟期的一些交响曲和四重奏中所做的非常相似。这不是《朱庇特》的萌芽，但它的确显示莫扎特的对位式音乐创作，正肯定无疑地朝着那个方向走上一条新的道路。

接下来是写于5月的D大调交响曲K.181/162b，作品继续追随C大调交响曲的风格：换言之，这又是一部充满流光溢彩、“效果辉煌”乐段的作品，宛如一座有相当规模、形式高雅、结构严谨的大厦（比K.162长出三分之一），实质内容却朴实无华。第一乐章最是如此，展现的有小提琴的震音效果、十六分音符乐段的潇洒奔放、急切的“音型法”、夸张的力度对比、玲珑别致的弱奏第二乐旨等等。这部作品形式上也与K.162很相似，虽然这里省略的只是呈示部开头的四小节，但所省略的材料实在无足轻重，就像是为人理了发而不是将人砍了头。但“二度返回”仍然不见踪影，这一点颇惹人注目。到了乐章末尾，莫扎特继续使用了先前听到过的发展部开头的材料，来（再一次）与优雅的小行板相连接。这小行板又是一件怪作：第一乐旨是相当平常的十二小节由弦乐演奏的主题，第二乐旨有点像是扩展的陈述，有西西里乡村舞的风格，由双簧管独奏、弦乐伴奏；在五小节的连接部后是再现部，其中第一乐旨不变而第二乐旨却经过了一番改写，目的是能让它继续留在双簧管最富表达力的音区内。音乐由此直接导向终乐章，这是一支分量不大的奏鸣曲加回旋曲式（A－B－A－C－A－B－A）乐曲，节奏如快步进行曲。

不管此交响曲主题材料是如何单薄，但其力度和活力还是给人相当满意的印象。

或许有人会问，莫扎特在此时期写的交响曲为何都是连续的三乐章，类似意大利的歌剧序曲？答案无从得知，但确切可知的是：不论是否经过事先规划，莫扎特在 3 月里写的那部交响曲——无疑是这一组中的最佳作品——实际上是一件用于舞台演出之作。在 1779 ~ 1780 年间，莫扎特一家与一位巡回演出剧团经理约翰·伯姆（Johann Böhm）交往颇多，显然莫扎特同意伯姆演出这件作品，外加他为戏剧《拉那萨》（Lanassa）创作的配乐《埃及之王塔莫斯》（Thamos，König in Ägypten）中的几支曲子，《拉那萨》是 K. M. 普吕米克（K. M. Plümicke）的一部剧作。如果人们能想像莫扎特和伯姆一起从莫扎特存有的代表作品中搜寻一些适用的东西，很容易明白为什么这一部降 E 大调 K.184/161a 会被他们看中。作品有一个火焰般热烈的开头（谱例 13），和弦在军乐节奏中反复——正如 K.132 所示，这是典型莫扎特式降 E 大调的开场——接着是小提琴上的一个分解和弦音型，然后是惊人的半音变化、强弱的交替、刚劲的同音全奏和有力的动势。乐曲在形式上也富有独创性：属调上的谱例 13 既被用作呈示部的结尾也被用作

发展部的开端，接着是一段短短的转调乐段，非常贴近地以先前承接谱例 13 的音乐为基础，并迅速返回以获得完全的再现。当这一部分结束时，音乐照旧前进，谱例 13 再度出现，当此之际当然已回到了主调。但这时出现了一个不同的接续部(continuation)，将音乐导

谱例 13



K184/166a, i.1





向 c 小调行板。这是一支感情深沉的乐曲，基本乐思是一个五音符的节奏音型。这音型的展开方式相当多样，主要是第一和第二小提琴之间的模仿，也有在全奏中第一小提琴和管乐组之间的模仿。在呈示部和再现部的结尾处的高潮，全仗所有出现过的东西作保证，激情澎湃。终乐章是 3/8 拍的活泼乐章，但绝不是先前同类作品的老调重弹；这是精心制作的乐曲，有一个舒展而又十分抒情的第二乐旨（请注意长笛的重叠所增添的色彩：此作品既要求双簧管也要求长笛和巴松管）和力量非常充沛的发展部，在它的前半部充满了对位的情趣，后半部则因小提琴的大跳而生动有加。在如此美妙并富有独创性的作品之后竟会紧跟三件质地平庸的作品，其原因始终是一个谜。

为完整起见，在此应对另外一部交响曲 D 大调 K.141a 写上一笔。这是莫扎特将手头已有的两个乐章（K.161）补上一个终乐章（K.163）后合成的一部交响曲，如此编成的作品不止这一部。1771 年中，莫扎特曾应萨尔茨堡某一事件之需写过一首小夜曲《希皮奥内的梦》（Il sogno di Scipione），K.126，这事件不久前还一直被误认为是 1772 年柯罗列多（Colloredo）大主教的就职仪式，实际却不是。1773 年（或可能是 1774 年），他

将这二乐章的序曲（一个无足轻重的 D 大调快板和一个小步舞曲式的较慢的乐章）取来，连上一个精神抖擞、急转飞旋的 3/8 拍急板。这个乐章的风格是意大利式的，熠熠光华中不时有妙趣横生。

1773 年夏，莱奥波德·莫扎特率子赴维也纳。此行目的不详，但从莱奥波德家书中一些晦涩的话语中可以推想，当时可能有希望为莫扎特争取到一些钦定的作曲任务。这些希望最后全部落空；但他们在帝国首都的十个星期则不能说是时光虚度。莫扎特在那里写了一组共计六首的弦乐四重奏 K.168～173，鲜明地显示了他对当时海顿最新的四重奏（Op.20）及其他维也纳音乐的反响。他在 1773 年后期至 1774 年内写的交响曲也不乏类似的特征。

这样的交响曲共有五部，其中两部写于莫扎特返回萨尔茨堡以后的日子里。一部是降 B 大调 K.182/173dA。第一乐章欢快喧哗，第二乐旨中满是“重拍短音符”，发展部几乎细琐不足道。然而，接下来的优雅的小行板则是一件精美的、德累斯顿细瓷式的微型作品，曲中长笛和加弱音器的小提琴共同演奏并进行对话（其形式解释成奏鸣曲式或回旋曲式均可）。乐曲最后部分是莫扎特 3/8 拍终乐章中的最后一个。作品完成于

1773年10月，两天以后莫扎特完成了他的下一部交响曲，一部品质迥异的作品，也是他的交响曲中最早一部被公认的杰作。

这就是g小调交响曲K.183/173dB，世称《第二十五号交响曲》。这是莫扎特的第一部小调交响曲（在所有完整的小调作品中实际也只是第二部，第一部是一首维也纳弦乐四重奏——虽然，1771年的神剧《解放了的贝图利亚》〔La Betulia liberata〕中的序曲用了d小调)。与巴洛克一代（如巴赫和维瓦尔迪〔Vivaldi〕等人）相比较，后来的早期古典作曲家都较少使用小调；对古典作曲家来说，调性选择对作品的气氛具有较大的内在意义，小调往往倾向于严肃而非轻佻、热情而少嬉笑或光彩。评论家们自然很纳闷，是什么促使十八岁的莫扎特在这一个特定时刻来创作这样一部作品。是他生命中某种“浪漫的危机”、某种新的觉醒，促使他转向这个领域？若果真如此，我们对此一无所知。也许最好还是去寻觅一下他当时遇到的音乐中有否同类的东西。这类东西还真不少；小调交响曲在十八世纪五十年代和六十年代早期很少见，到了1770年前后开始较多出现。在莫扎特的g小调K.183产生前的五年内，海顿写出了第二十六、三十九、四十四、四十五、四十九还可能有五十

二号等这一类曲子；范哈尔（Vanhal）和 J.C.巴赫也创作了 g 小调的交响曲。莫扎特很可能知道其中的一些作品，并且，按他的性格推测，他必然会跃跃欲试，非要亲手创作出一些同样的音乐来和他人一比高低不可。这一次小调交响曲的浪潮（其中多数为 g 或 d 小调）一向被视为与当时以歌德（Goethe）的早期著作为代表的德国文学以及视觉艺术中兴起的“狂飙运动”有关系。

由此看来，时代精神（Zeitgeist）的影响和不甘落后的意愿可有助于解释莫扎特起意写作这类交响曲的原因。但如果假定他对小调音乐的激情本质茫然不知，那就错了；在他一年前创作的歌剧《卢乔·西拉》中，甚至在 1770 年的《米特拉达梯》中，就有一些场景蕴含这种音乐的韵味。而这部 g 小调交响曲更明白不过地开辟了一个新天地。在开头的四音符乐句（谱例 14）中，高音弦乐躁动不安的切分音使粗犷的、近乎巴洛克式的线条更显凝重，它展现了一个与迄今为止我们所见的刻板的宫廷式开场音乐完全不同的世界；接续部四支法国号铿锵作响的和弦使跳进的琶音音型和齐奏乐句更添光彩，着实令人耳目一新。当音乐在第一乐旨末尾冷却下来时，它又立即随第二乐旨热了起来，它的强调的乐句被处理成对紧张的震音的模仿。这个乐段一开始就是暴

谱例 14

Allegro con brio
oboes
violins
K183/173dB, i.1

风雨般的全奏，结果只是第二乐旨的第一部分（这是莫扎特以后还要运用的方法）；一个较为轻盈、更像喜歌剧式的主题接着来临，当然，即使是这一部分，在强奏反复时，也似乎多了一份沉重和紧张。发展部一如这类乐章中常见的那样，以一个对位式模仿的乐段开始，在小提琴和低音提琴之间进行；但音乐平息得还是太早了些，即使仅仅为了在到达再现部时能仍然具有适度的力量，也不应如此匆忙。一个奏鸣曲式小调乐章中通常的调性结构，都意味着最初在大调中陈述的第二乐旨音乐最终应出现在小调中（除非作曲家最终转向大调，而莫扎特正从未如此做过）；这很容易产生一种强烈的悲观倾向，特别是处于目前这个乐章这样的情景中时，仿佛连仅有的一点光芒最终都竟然熄灭殆尽。喜歌剧式主题最后一次在 g 小调上出现时当然也就毫无喜气了。难怪

莫扎特专门指出：为保证这乐章充分体现它的分量，前后两半阕都必须再作反复。在乐章末尾他又外加了一个尾声，引用了起始的主题——这是他在 1773 年的几部交响曲中用过的顺序。

在此之前，莫扎特仅在几部交响曲中特别注明乐团中应包括巴松管。在这里的慢乐章中，他第一次指定巴松管承担重要旋律的演奏角色：它们重复主要主题，或以其他方式与这主题逐句地相向进行。十八世纪的巴松管是一种软色调乐器（该世纪中叶的一位英国作家曾经说过，巴松管是惟一能与弦乐完美交融的管乐器），而这些三音符乐句，由不协和的倚音伴随，在加弱音器的小提琴上，随后又在巴松管低八度上（标记为 *fp*）产生的也正是令人郁郁寡欢的效果。第二乐旨交给了一段较完整的全奏，但只持续了四小节。在发展部中，三音符的主题是十六小节辩论的话题。再现部增加了一个八小节的额外乐段，这乐段将发展部的开头作为自己的起点，然后自由自在地转过几个调，结果也就大大地为音乐增加了一种额外的感染力。这种插入转调乐段的方式是莫扎特喜爱的手法之一，用以赋予乐章的最后部分一个较鲜明的调性中心。由于强化了到达本调的感觉，此手法也的确奏效。

小步舞曲又回到了 g 小调，齐奏庄重肃穆，半音乐句的对答如诉如泣：这支小步舞曲的乐思与观念化的舞曲相距甚远。三声中段移到 G 大调，也移到了管乐器上（具体说，即移到萨尔茨堡最佳管乐嬉游曲小型乐团上，该团由成对的双簧管、巴松管和法国号组成，莫扎特在以后的几年里又为之写了六首曲子），音乐芬芳甜蜜，使气氛暂时地柔化软化，而不是真正与它对峙。终乐章坚定地回到了第一乐章严肃紧张的氛围中，开头是急切的弱齐奏，由接踵而来的全奏中的低音提琴再作反复，同时，回响在上方的则是躁动不安的切分音。大调和第二乐旨的抒情性营造了片刻的松弛感，但当另一支类似的全奏随后跟进时（这时第二小提琴奏出一个尖锐的"重拍短音符"音型，令人想起第一乐章的第二乐旨），这种感觉又再度被迅速遗忘。然而，这一次的发展部却很难说是对位式的，但很长而且气势强劲，它的材料只是稍稍有些出自我们已经听到过的东西。再现部重又坚守 g 小调，又给音乐增添了一种纯朴庄严的情调；莫扎特再次通过他的指示明白表示了他想赋予这乐章重大意义的意向——这在终乐章中甚至更不寻常——他要求前后两半阕都要进行反复。

莫扎特的下一部交响曲很可能是 K.201/186a，这

又是一部杰出作品——K.200/189K 的创作日期还存有一些疑点，以后再谈。K.201/186a 为人熟知的名称是《**A 大调第二十九号**》，日期为 1774 年 4 月，音色上的个人色彩并不亚于 g 小调交响曲（《第二十五号》），在某种意义上实际更具个性，因为它超出了用当时习惯的语言表达强烈情感的范畴。《第二十九号》（此后我们将使用世人熟悉但当然不准确的系列编号，而舍弃较为陌生同时在编年上仍然不准确的克歇尔编号）在感情上并不比 g 小调交响曲淡薄，但同时却更发自内心、更像室内乐、表达得也更精致。它以更微妙的方式来营造艺术激情。开头的几小节很独特（谱例 15）。这里有一个简单的乐思，很难说是一个“主题”，由一个骤降的八度音和一个倚音音型组成，以一连串模进方式径直上升；这乐思在八度和音以及与低音弦乐的模仿中反复出现，赋予音乐一种新的戏剧性和激情。在第二乐旨群形形色色的乐思中有一个中心抒情主题——这样的乐思激增也是相当独特的，但丝毫无损结构的中肯合理；呈示部最后全奏的开端很有特色，在小提琴震音声中上升的那些半音使激情更趋强烈。发展部却较为松弛，并且几乎全不理会先前已经听到过的材料。这似乎是错过了一次机会；然而我们早已有了相当多的主要主题的展开（以后

谱例 15

Allegro moderato

K201, i.1 (+ 8ve lower)

(etc.)

b.13 (+ 8ve lower)
(+ wind, sustaining 8ve A's)

还会有），而其影响又很难施展到副主题群上。再现部是正统的；然后，就像 g 小调交响曲一样，有一个尾声，起始主题在此再度出现，略带些新鲜的展开成分。莫扎特又一次借助延后重复乐章起始乐思的效果，应用他营造“倒置再现”型的戏剧的经验，得心应手地达到

了各方受益的目的，并将乐章的众多思绪紧紧地拧在了一起。

行板使用加弱音器的小提琴，是一篇亲切自然的作品。大部分时间里一个流畅的旋律在第一小提琴上奏响（有时由第二小提琴接过来演奏，第一小提琴协助增添一些光泽；有时双方以对话方式分担音乐线条）。乐曲的类型是熟悉的，但感染力的深度是前所未有的。旋律极为丰富：有一个第一乐旨，节奏中加了附点（甚至加复附点）；还有两个各自独立的第二乐旨主题，其中之一洋溢着双簧管的回响。发展部对这些全都不顾，而是从小尾声的三连音音型出发，让这音型在第二小提琴上持续不辍。值得注意的是莫扎特如何在再现部扩展第一乐旨的材料，给它一个到 G 大调的转折，并在弱奏的乐句之间以尖锐的强奏呼唤将紧张度提高。前后两半阕又被反复，尾声中先是双簧管然后是小提琴，最终展现了乐章开头的几小节——此时小提琴上的弱音器已迅速撤除，从而使在这行板中一直受抑制的色彩得以一展光华——就这样，乐章终于果断而圆满地宣告结束。

小步舞曲开始得十分平静，但充满了军乐式的附点节奏，在前后两半各自结束时由管乐器给以回声；这些就很容易与色调柔和、抒情的三声中段形成对比。终乐

章是精神极其饱满的音乐，采用了旧时“狩猎”终乐章的风格但现时已具有了真正的交响乐力量：这力量部分来源于乐思本身的性质，部分来源于和声节奏精巧的安排，将音乐如此有力地推向它的各个终止点，部分来源于完全以起始乐思为基础的、刚劲而又调情处理得当的发展部分。然而，前后两半阕又需再作反复，第一主题又在尾声中再现：这个模式几乎成了1773～1774年间交响曲的老套。每逢形式接合点时，急冲向上的无伴奏小提琴音阶是这个乐章引人注目、摄人心魄的一大特征。

1774年里其余的两部交响曲都比较轻松。《D大调第三十号》（K.202/186b）的创作日期只比《第二十九号》晚一个月，肯定是一部节庆作品；它欢乐的外向倾向正是奥地利小夜曲的传统特色，并且至少在风格上既近似任何其他交响曲、也同样近似莫扎特夏天为大学年终庆祝会写的期终乐（Finalmusik）《小夜曲》K.203/189b。作品要求与该小夜曲一样的乐团组成：成对的双簧管、法国号和小号；它的全奏特别洋溢着一片兴高采烈的节庆气氛，全奏中的一个有小提琴和低音提琴之间的模仿，另一个全奏由小提琴奏出高亢的旋律，同时几乎所有其他乐器都在下面进行对答，以一个颤音音型为基础。然而，作品的乐思仍然是精心构思的，第二乐旨

的主要主题含有某种交响乐的严肃性，兼具诙谐和高雅的情趣。发展部在一个新的乐句上不断地被争辩着——在乐章的最后几小节中莫扎特又带回这个乐句（这次没有起始段的再现，在这比较轻快的场合中本来也不适宜出现过于戏剧性的表示）。小行板很优美，只用弦乐，既悦耳又自然；刚劲的小步舞曲又与小夜曲风格近似。终乐章更加近似，以其附点节奏、生动活泼与安静无声的对比，第二乐旨稍显简单的模进和嘈杂的全奏结束了整个乐章。它的发展部有一个简单的附点音型，通过不同力度以及双簧管和法国号的不同应用来获得多样性；以这个音型为基础的对话真是妙趣横生，是莫扎特最风雅迷人的创作之一。这里我们又回到了 1773 ~ 1774 年的模式，即既有两半阕的反复又有一个引用开头几小节的尾声（在这之后尾声缓缓隐去）——顺带说一句，这些开头的几小节音乐在节奏和主题轮廓上都很像第一乐章的对应部分，但若就此推论这不仅是一次小小的巧合则未免过于轻率，因为莫扎特的交响曲中再未出现过任何类似情况，而这类构思只是到十八世纪晚期才成为常用的手法。

《C 大调第二十八号交响曲》（K.200/189k）的手稿日期是莫扎特或他的父亲注明的，但有人竟竭尽全力

试图将此旁注抹去：月份显然是 11，日子虽很像 12，也可能是 17，年份则为 1773 或 1774。一般认为较晚的那个日期更为可信。这部交响曲要求的乐团与《第三十号》所需者相同，也包括小号，在风格上彼此也非常类似，虽然《第二十八号》更倾向于表达内心世界的感受，有时也更接近室内乐。小提琴的颤音音型与一个 C 大三和弦的起始陈述相呼应，很快就表达出一派精致文雅的气息；第二乐旨的主要主题由小提琴与双簧管分担，也有异曲同工之妙。但此处的发展部正是以呈示部的材料为基础展开的，主要是那个颤音主题（此举十分恰当）。这是除慢乐章和终乐章之外，莫扎特要求两半阕都必须反复的另一个乐章。这里，将起始主题带回的手法具有两重意义，因为莫扎特是在反复记号之前而不是之后运用了这样的手法：第一次，它自然地导向发展部，正如我们已经见到的，这发展部运用了同样的乐思；而第二次它就提供了一个此时已是标准的、效果圆满的结尾。行板用加弱音器的小提琴，这是一支无独到的精妙，但温柔感人的如歌乐曲。小步舞曲最饶有兴味的特色就是法国号的小回声，它两次将开头四小节热烈亢奋的乐句与接下来较为柔和的乐句连起来。急板终乐章再次展现以小提琴颤音为特色的情急气迫的音乐，几

乎没有喘息的间隙——甚至在发展部中都不容这样的间隙。发展部以颤音音型为基础，经过很巧妙的删节而进入再现部。莫扎特让再现部在不经宣告、不被察觉中悄然来临，放弃营造戏剧性场面的机会，而是让听众为忽然意识到这一时刻已经来而复去而大吃一惊。尾声又一次纳入该乐章开始时的音乐，是最后一次、也是着力渲染的一次再现。

这些作品宣告了一个漫长而又紧张的交响曲创作高潮的终结：在五年期间莫扎特创作了足有三十来部新作(如此惊人的效率若持续一生，一定会使海顿的创作数量显得几乎微不足道)。在下一年前后一段时间内，看来莫扎特又必须交出一些交响曲；除了从小夜曲搬来一些管弦乐章外，他还两次将歌剧序曲加以改编。从1775年起，莫扎特为慕尼黑创作了一出喜歌剧《假扮园丁的姑娘》(La finta giardiniera)，为萨尔茨堡大主教宫廷创作了田园剧《牧人王》(Il rè pastore)。前者有一支两个乐章的序曲，一个乐章是鲜亮活泼的D大调意大利风格快板，接着是优雅的小行板。莫扎特在行板后附加小小一个才华焕发的3/8拍快板K.121/207a，其中的发展部较之他以前的同类作品展现了更多的独创性。《牧人王》的情况稍有不同，其序曲只有一个乐章。但

开头的咏叹调是一个高音的小行板，这部分很容易地就转成了双簧管的音乐——这乐器由乐团的长笛和法国号伴随，恰到好处地崭露头角。原先这段咏叹调要引向一段宣叙调，因而莫扎特也必须加一个新的结尾将它与新的终乐章连接起来。此时的终乐章是一支扩展的奏鸣回旋曲，长近350小节，但轻快而又悦耳，节奏为对舞曲（contredanse）式——在1772年的交响曲中我们早已见到回旋曲式是如何与对舞曲风格相结合的。这样做的结果颇具魅力，只是音乐上显得有些单薄。不过“单薄”这个词在以后的本书中可能再也不会出现了。

巴黎和萨尔茨堡，1778～1780

自1772年起，莫扎特一直在萨尔茨堡宫廷任领薪俸的乐团首席（Konzertmeister）之职。这头衔不专指某项具体工作：乐团首席可以是乐团首席小提琴手，也可以是键盘乐器演奏师兼负指挥责任。自1779年至1781年莫扎特辞去此职时止，莫扎特主要从事后者的工作，但在本章所涉及的时间内，莫扎特又主要地（而不是专一地）承担小提琴演奏师的任务。如此说来，令人惊讶的是，在十八世纪七十年代中期他竟没有任何缘由来写作交响曲，当时他在萨尔茨堡的主要工作都属于教堂音乐范畴以及较轻松的器乐作品，如小夜曲和嬉游曲之类。

1778年的巴黎之行促发了另一部交响曲的诞生。前一年的秋季，他曾离别沉闷狭隘的萨尔茨堡（按照他的看法）去寻找一个更能与他的天才相称的职位。他先到奥格斯堡走访了几位亲戚，然后到慕尼黑宫廷，接着到曼海姆，在后两个地方他都遭到了彬彬有礼的拒绝。

在曼海姆他为一些音乐和爱情方面的原因游荡了一段时间，这招来了莱奥波德一连串怒气冲天的书信，催逼他去法兰西首都。在巴黎他及时地与就算不是最好也是最著名的音乐会创办组织“神圣音乐会”（Concert Spirituel）接上头，由该组织邀请他为6月18日基督圣体音乐会的演出创作一部交响曲。6月12日，莫扎特写信给他父亲，说到他刚刚完成了这部交响曲，本人还“相当喜欢”它。但他承认他不会去计较听众的反应如何（“我敢保证可能出席音乐会的‘少数’有教养的法国人会喜欢它——至于那些蠢人，如果他们不喜欢，我不会觉得有什么不幸”）。然而，为表明他曾努力去迎合巴黎人的兴味，他继续写道：“我没有忽略‘premier coup d'archet’（法语：琴弓的第一响）！——这就够了。这里的笨牛们为这事着实大惊小怪了一阵！——真是活见鬼！——他们都是一哄而上——跟别的地方的人一个样。”巴黎管弦乐团以其力量和精度著称，喜欢在作品开头有一个全奏乐段，这就可以显示他们的技巧和集体演奏效果。在下一封写于7月3日的信中，莫扎特作了较详细的叙述：

排练时我简直是心烦意乱，我一生中还从未听

到过比这更糟糕的演奏；你想像不出他们奏出的声音有多刺耳，全体你拼我凑勉强过完全曲，两次都是这样——我可真是烦恼透顶——我急着想再排练一次，但还有那么多曲子等着练，时间可是没了；我是在焦躁不安的恼恨情绪中揣着一颗沉甸甸的心上床睡觉的。第二天早上我决定干脆不去音乐会；但到了晚上天气很好，我决定还是去，并想好如果事情就像排练时一样糟糕的话，那我就要自己上台，从第一小提琴手 ***M***．拉乌塞（***M***．*Lahoussaye*）的手中把小提琴夺过来，并亲自指挥演出……就在第一个快板的中部，有一乐段我知道肯定讨人喜欢，所有听众都陶醉得无法自持——场内爆发了好大一阵掌声——但我早在写作时就知道这会产生怎样的效果，因而我在结束部又再现了这部分——场内响起了“再来一遍”（*Da capo*）的喊声。行板也同样令人满意，但最了不起的还是最后的快板——凡是我在这儿听到过的最后的快板都和第一个快板一样，由所有的乐器一起开场，通常是齐奏，我的却由两把小提琴单独开始，头八小节弱奏——这以后出现强奏——不出我之所料，弱奏时听众席里发出了一声“嘘”——然后强奏出现——一听到强奏

> 听众马上鼓起掌来——交响曲结束后我立刻奔赴皇家宫（*Palais Royal*）——在那儿我要了一大客冰淇淋（*ice*）——我就按我许过的愿念了一遍《玫瑰经》。

显然，从这封信可以看出，莫扎特实际上非常关注这部交响曲造成的印象究竟如何；而音乐本身与他以前的任何作品在规模和风格上都大不相同，也证实他必然有此心情。从前一部交响曲的问世算起，他不仅已有了三年半的成熟累积期，还有机会访问了当时第一流的管弦乐中心曼海姆，种种新风格正在那座城市里酝酿发展——即为巴黎所特别赏识的风格（曼海姆的作曲家经常在巴黎露面，他们的音乐也主要在那里发表）。莫扎特多年前曾到过巴黎，但此次与宫廷的杰出音乐家重温旧好并有机会听到优秀乐团的演奏，都有助于为他创作具有巴黎人喜爱的风格的交响曲作好准备。

不难猜着，第三十一号《巴黎交响曲》（Paris Symphony，K.297/300a）用了D大调，这是创作光彩夺目、效果辉煌的管弦乐作品的首选调性。这是专为一个比莫扎特先前遇到过的规模都要大的管弦乐团创作的，该乐团除弦乐外有长笛、双簧管、巴松管、法国号、小号和

鼓，还有一对单簧管。弦乐大约有二十二把小提琴、五把中提琴、八把大提琴和五把低音提琴（或许用于重叠巴松管，也可能重叠某些铜管乐器）。莫扎特特别欣赏管弦乐合奏中的单簧管声音；从巴黎返乡途中他在给父亲的一封信中曾提到拥有长笛、双簧管和单簧管的交响曲的“优异效果”。可以理解，他是小心翼翼地为单簧管写作的，他很少在全奏之外使用此乐器；但在全奏中，单簧管则真能赋予织体一种新的富丽和辉光。

就在此交响曲的首场演出之后，莱奥波德在一封信中指出，根据他所见的来自巴黎的交响曲来判断，巴黎人“肯定喜欢嘈杂的音乐”。莫扎特的《巴黎交响曲》就非常嘈杂。曲中有活泼动人的全奏，其中小提琴的线条力量充沛，低音提琴线条则积极活跃，赋予音乐勃勃生机（不似莫扎特在他较早的交响曲中常用的、也是同时代的其他作曲家所用的那种和谐平静，包含反复音符的低音线条）。然而，乐章中真正的主题材料则相对地较为传统，更像音型而不像旋律；曲中没有诸如发展部之类的东西，大多数乐思的展开就在它们出现之时进行。

一个贯穿全乐章的乐思正是“琴弓第一响”。这只

不过是四个反复的 D 大三和弦，后面是一个上升音阶。仿佛是要故意贬低这个乐思，莫扎特让一个小提琴单独演奏的弱奏乐句紧随其后。但他事实上的确将这个戏剧性的“琴弓第一响”的意念很别致地转化成了音乐上的佳境：他在乐章的全过程中好几次使用了这个独特乐句，而且总在一个关键时刻——宣告第二乐旨的到来、充当结束呈示部的全奏的主干，为发展部开头并贯穿它的主要转调，（必然地）引进再现部，为再现部开始偏离呈示部时的全奏作标志，最终结束全乐章。说实在的，它成了将乐章紧紧地聚拢在一起的手段。

人们也许会问，莫扎特“知道肯定能讨人喜欢”因而在结尾时又再次引入的乐思究竟是哪一个？或许是第二乐旨中的一个主题：这部分以一段短小的对话乐段开始，由木管乐应答一个弦乐乐句，然后音乐进展为一个七音符的音型，对变化和声反复，并指定分配给奏八度和音的小提琴和再低一个八度的中提琴。这个异乎寻常而又效果强烈的三重八度音织体在一段短小的全奏后又被恢复起用，带出一个新乐思，每次都有一个不同的转折（见谱例 16），并在撩拨缠人的乐声中达到高潮，这乐声增加了紧张感因而要求紧接一个全奏以助放松。此乐句在呈示部中只呈现一次而在再现部中再现了两次

谱例 16

K297, i. b.84 *p*

b.238 *p*

b.257 *p*

（与人们可能期望的正好相反），这个事实越发表明莫扎特特别重视此乐句；再者，这紧张感第一次是由一个旋律的模进和它的伴随和声所营造出来的，第二、第三两次则是在一个音量渐强的长段和一次管弦乐力量的积聚中由一个反复八次的“主－属”进行而酝酿成功的。在呈示部和再现部之间还有其他一些差异，其中有小小一

例值得一举。乐章中最先出现的全奏包含一个有附点节奏的强势小乐句：在再现部中莫扎特将它从原先地方删除，留给最后一个全奏。这不仅显示了莫扎特在设计时所持的审慎态度大概超出了人们的意料，而且也多少预示了他以后在十八世纪八十年代伟大的钢琴协奏曲中运用的重要技巧，即为了形式和表达力而以不同程序重新安排音乐乐思的技巧。

“行板也受到欢迎”，莫扎特在7月3日说到了这一点。六天以后（这些信也同时传递了莫扎特母亲最后患病及在巴黎逝世的不幸消息），他告诉他的父亲说，神圣音乐会经理约瑟夫·勒格罗（Joseph Legros）并不太喜欢这个行板：

> 他说音乐转调太多——也太长——但这一切都是因为听众忘了像对待第一和最后乐章那样在鼓掌时闹出那么多或那么久的吵杂声——但行板给了我、所有的行家、音乐爱好者和大多数听众最大的满足——这与勒格罗的说法正好相反——它是完全自然的——而且很短。——但为了满足他（也按他说的，满足另外几个人），我又写了一个——两者各有所适——因为两者各具其妙——但我更喜欢后

面那一个。

这个为人熟知的慢乐章，是几乎总随这部交响曲演出的6/8拍行板（草稿中标记为小行板），先发表的这部交响曲的巴黎第一版中的另一个则是3/4拍。长期以来人们都推测较长也较为精致的6/8拍乐章（虽然两者都很难说有“太多的转调”）是原作，而3/4拍的乐章则是后来的顶替。但此说一直存在疑点，特别是在发现一纸初稿之后，该稿纸的一面是终乐章的几小节构思，另一面则是此3/4拍乐章的旋律轮廓。当然，我们还是不了解哪一面是他先使用的；而他将3/4拍的乐章留在巴黎供发表而将6/8拍的携带回乡（在途中进行修改）这件事看来，又可以为传统说法作证。还有一点值得注意：6/8拍乐章的草稿甚至更长，似乎很不可能因为需要较短的乐章而用它来作顶替。此交响曲在8月15日圣母升天节音乐会上演出时用的是顶替乐章。巴黎版本的标题页上印的是“神圣音乐会保留节目”。

不管哪一篇创作在先，6/8拍的乐章无疑因其优美的线条和温暖的情调而更胜一筹。此乐章为奏鸣曲式，没有发展部而是在最后对主要主题作了部分回顾。从莫扎特的原稿可以看出，他最初想写成回旋奏鸣曲式，中

间有一段较长的小调插段，但他后来肯定意识到这样一来会造成乐章过长。另一个值得注意的细节是，他的修改关系到第二乐旨材料中的一点，即一个两小节的乐句由小调给以意味深长的回声。再现部写得完全相同，但乐调配置相反，先出现一对小调小节，然后大调给以回声：情感效果相当不同，这是一丝忧伤之后的一点慰藉。

3/4 拍的行板要简单得多，更像一个小夜曲的慢乐章。此乐章的规模设计得颇小：起始的主题——以后再不重现——在八小节内到达属调，在四小节连接部之后第二乐旨（另一个八小节）紧接而来，结束部为六小节。十小节的发展部后就再现从连接部而起的材料，结尾稍稍有些扩展。音乐具有一派高雅气息而难说意味深长。奇怪的是第一乐章中见过的三重八度音的弦乐织体在这里再次出现，此时又增加了大提琴；这乐器的音乐往往不同于用低音提琴的音乐，对莫扎特来说尤其如此。总谱写作的另一不寻常之处，是在高音木管乐器中仅用了一支长笛和双簧管。

乐曲中没有小步舞曲；巴黎交响曲很少有之。终乐章是一片劲头十足的杂乱声，意在炫耀巴黎的小提琴并震惊和取悦听众——特别是在前面提到过的几乎安静无

声的开端之后。尽管注重了表面的辉煌，作品仍然是一个比例协调、层次完美的奏鸣曲式范例。发展部捡起一个早先用于引导音乐进入第二乐旨的乐句，形成活泼的赋格式展开并有一十分相称的绝妙尾声。莫扎特的实践，表明作曲家无需专门学习对位法或泥古不化。但一位巴黎评论家在评论一年后的一次演出时对此有所保留："我们注意到了头两个乐章中的鲜明性格、瑰丽乐思和一些展开得当的动机。至于第三乐章，当对位的全部技巧不断展现时，它们赢得听众赞许的是一种足以扰人思绪、但难以扣人心弦的音乐。"

在一封家书中，当莫扎特谈到他的"两部"巴黎交响曲时，虽然没有确切直说，却隐含这二者都是新作的意思。评论家们曾竭力试图再找见一部除此之外的新作（有人甚至想像他们已觅得了这件作品，就是那部薄弱得不可信的二乐章乐曲 K.311a/C11.05，此曲竟然一度还混入了克氏的编目）；但从莫扎特书信的字里行间也可以清楚地看到，若有任何其他作品，那也肯定是他随身带去的旧作。

接下来的三部交响曲都写于莫扎特在萨尔茨堡的最后两年，即 1779～1780 年，当时他任乐团首席之职，专事宫廷管风琴师的工作。这些作品都是应萨尔茨堡宫

廷之用而创作的。第一部《G大调第三十二号》(K.318) 经常被疑为原来是为戏剧演出而创作的，主要因为全曲只有一个连续的乐章，虽然事实上它并不遵循传统的意大利歌剧序曲的格式。这作品曾被勉强地与莫扎特的《埃及之王塔莫斯》的音乐凑到一起，又被异常肯定地与莫扎特未完成的歌唱剧《扎伊德》(Zaide) 拴在一起。1779年4月的日期，与这两种可能性都不太相合；但可以相信莫扎特是以此供J. H. 伯姆的巡回演出团戏剧演出用的，莫扎特当时与伯姆有交往，后者又正准备访问萨尔茨堡。数年后在维也纳，这部乐曲被挪作弗朗切斯科·比安基 (Francesco Bianchi) 的歌剧《狂喜的村姑》(La villanella rapita) 的序曲，莫扎特为此又增加了两支声乐曲。

作品的戏剧风格并不仅仅表现为形式问题。这是为较大的乐团写的——除弦乐器外，还有成对的长笛、双簧管、巴松管和小号、四支法国号（G和D各二）和定音鼓——作品由一个华丽的示意式 (gesture-like) 乐句开始（谱例17），它猝然上扬又下落八度，构成一个动机。嘹亮和轻柔、大幅度的琶音和雄浑的低音线条都形成了强烈的对比。当音乐暂停、准备在一个新调上再起时，莫扎特并不立即继之以一个第二主题，而是先给整

个乐团一个齐奏，加重的全音符 D，一个特别引人入胜的结构。第二主题本身具有明显的喜歌剧特色，但当它结束时跟进了一个典型的“曼海姆渐强”——这是一个持续得很长的段落，弦乐发出震音，乐团其他乐器逐渐加入，最下面是一个低音的反复音符：完全沿用曼海姆喜爱的模式。发展部开始时样式很松弛，继而进展为强势的全奏，在内声部 弦乐器上有一个以谱例 17 的动机为基础的对话。音乐在似乎要进入再现部时突然中断，出现一个典雅的 3/8 拍行板，可说是乐章中的乐章（这是微型的回旋奏鸣曲式，G 大调，木管乐器和法国号的音乐均很丰富）。行板又引向了“恢复原速”的标记，于是原先的活泼生动的快板再度奏响一曲短小的全奏。接下来是第二乐旨，与先前一样由一个加重的齐奏宣告来临；在最后结尾时谱例 17 又一次返回，并拥有了一些新的戏剧力量——此次它多迈了一步，上至 E 音的一些高八度，由铜管乐的号声节奏和定音鼓的滚滚擂动作支持。乐团暂告静止，然后恢复正常，作品在一段十

谱例 17



一小节的全奏中告终。当音乐越过预期的框架时，这个非常时刻发出了它的冲击力：在有条有理的表面文章背后动荡着一脉令人惊异叫绝的真情。

如果说，莫扎特在《第三十二号》中为他的萨尔茨堡朋友（以及敌人）展示了他在曼海姆和巴黎更广阔的天地里学到的东西，那么，在《降B大调第三十三号》(K.319) 中他又已经完全恢复成一个奥地利人了。这部作品写于1779年夏，供一个规模较小的乐团演出，仅有双簧管、巴松管、法国号和弦乐器；它的开头几小节由分部的中提琴支持着小提琴，音乐显示了色彩的精心调配和刻意渲染所起的作用。音乐为3/4拍，具有莫扎特的三拍子作品中常有的某种活力，尤其在一些全奏中，定在高音降B的法国号声环，使曲子更显优异出众。但弦乐四重奏式的织体大量出现，在第二乐旨的主要主题中木管乐又给予了精美纤巧的答句。材料在呈示部内就已经被多多展开（特别是一个早早就听到过的优美乐句被巧妙地用到后来的一个四重奏式的乐段内，又继而出现在接下来的全奏中的低音声部里），因而也就毫不足怪；"发展部"本身倒像是段间奏，完全基于两个新的动机。其中之一是一个四音符的音型（谱例18a)，这是莫扎特在对位式音乐中用得很多，而其他音

乐家也常用的音型：莫扎特用得最著名的一次是在他最后一部交响曲《朱庇特》的终乐章中（见第168～175页）。在现在讨论的这部交响曲中，此音型经过发展部的主体部分，将音乐从一个调转至另一个调，同时有配合旋律在周围织绕。再现部很直截了当，有一定量的扩展，从而有助于在本调上的集中和在新调要求的不同音区里音乐线条的一些典型的隐约变化；此处还有一个短短的尾声，体现了一次小小的额外展开和一个突如其来的半音和声的安静时刻，就像一片迅速掠过的阴影，为活泼的结尾让路。

谱例 18

(a) Allegro assai

K319, i.143

(b) Andante moderato

ii.44

(c)

(d) Allegro assai

iii.162

行板甚至更趋近室内乐的天地。它用了降 E 调，充满了这个调性传统固有的温情（是歌剧中爱情咏叹调常用的调性，女主角感情的主要表达式）。乐曲采用了奏鸣曲式，再现部程序倒置，这在慢乐章中是少见的格式；然而，在提供一个两相结合的强烈的回归感和终极感上却相当不错。“发展部”又一次起用了新材料：但是否真的非常新鲜？谱例 18b（与第一乐章中的谱例 18a 一样）用于声部之间的模仿，实际上与谱例 18a 的音名相同但位移了一个八度（见谱例 18c）；这可能仅仅是巧合，但我们也没有任何特殊理由来断言，一些对二十世纪研究莫扎特音乐的专家来说是显而易见的事，对于莫扎特本人来说，在当时作曲时反而并不见得更加明白。

然而，更奇特的是，恰恰在终乐章中的同一关头出现了另一个相关连的“新”乐思：谱例 18d 正好是 a 和 b 的结合，有一个音经过了改动（C 音成为 G 音），这乐思也同样有对位音在周围织绕，形成发展部的基础。乐章的其余部分是一曲迷人而又形状美丽的嬉戏调，几乎完全不带对位音。组成这部分的有：急促的三连音；一个答话主题，具有更为优美但仍然是吉格舞式的附点节奏；以及在一个诙谐的连接乐段之后出现的第二乐旨

的一个主要主题，它在掠过喜歌剧的世界时保留了标志这部交响曲独特性的室内乐式的复杂精致——虽然，当双簧管和巴松管奏出意气洋洋的小进行曲来结束呈示部时，这也很快被同时搁置一旁。这部交响曲最初写成时共有三个乐章。几年后，当在维也纳再度演出时，莫扎特增加了一个欢乐的小步舞曲来迎合维也纳听众的趣味；特别是在三声中段匀称的线条里，莫扎特又重现了这部作品独有的意境和风采。

在创作《第三十三号交响曲》的四周内，莫扎特还写成了他的大型萨尔茨堡小夜曲中的最后一部，即《驿号》(Posthorn)，K.320。此作品及其 1776 年的前身《哈夫纳》（Haffner，K.250/248b）的头尾乐章（即第一乐章和最后的三个乐章，中间的乐章多半属协奏曲类型）都很接近交响曲的领域。虽然这些乐曲不能真正归入经典作品之列——因为在风格和意境上存在很大差别——它们却在作为管弦乐作曲家的莫扎特的成长过程中，尤其是在他处理扩展的奏鸣曲式乐章的能力发展中，具有极其重大的意义。不提到这些作品，对莫扎特的交响曲的研究就不能算是完整，更何况莫扎特本人有时就将它们用作交响曲。

又经过一年，莫扎特才写出了他的下一部交响曲

《C大调第三十四号交响曲》，K.338——这是他在家乡创作的最后一部交响曲。1780年9月初，莫扎特参与了萨尔茨堡宫廷举行的一系列音乐会，这部作品的创作动机就可能来源于此。作品直接沿用壮观的C大调军乐传统，包括具有三和弦音型和号声节奏的宏伟开场以及小号和鼓的织体，虽然强奏乐句的弱奏回声早早就作出暗示：这绝不仅仅是军乐式的音乐。有一个回声乐句用到了小调调式，随之而来的扩展的全奏也一样；在第二乐旨的音乐中也隐隐有此迹象，此时配合小提琴主题的巴松管（以后是双簧管）的旋律形成下降的半音线条，是对一个刚听过的连接乐句的进一步模仿。一个“曼海姆渐强”导向一个强有力的全奏——再度卖弄了一下小调调式——将听众带至呈示部的结尾。接下来的一段音乐又是间奏式的，除本身的乐思外不展开任何别的内容。值得重视的是，我们绝不能将这种型式的音乐理解为在美学上都次于“真正的”海顿或贝多芬式的发展部，而所根据的理由只是历史发展的结果选择了后者。作曲家的任务是创造伟大的艺术，而不是规划未来。这段音乐特例是精巧的、有创见的、又是引人注目的，特别是它的戏剧风格的开端——音乐向一个意外的和声方向进展，然后就更意外地将听众导向几乎是警句

式（epigrammatical）的舒伯特式遥远的降 A 大调情景中。这里的音乐——当然是有意地——几乎是一片空白、毫无特色，只不过是为了创造一个时间间隔使再现部可以发挥其预定的效果。莫扎特缓缓地将降 A 大调转过 f 小调和 c 小调，最后落在 C 大调的属音上，和声的改变越来越慢，将听众急切盼望回至 C 大调起始材料的心情稍稍逗弄了一下。当回到这些材料时，莫扎特删去了呈示部中有过的回声乐段，将开头的花体句作了些展开，简化了第一个全奏，急匆匆走向第二乐旨；在接下来的音乐中他再次抄了近路（省略了“曼海姆渐强”），但通过音乐线条以及和声的再制作，大大地增强了下一个全奏的戏剧性。在相当于呈示部结尾的地方，莫扎特带回了最开头的音乐——这次是连同它的回声部分完全带回——以 C 大调军乐号声最后一次的悠扬回响来结束整个乐章。

莫扎特接着写了一支小步舞曲，但在某个阶段他又决定放弃这部分；他从总谱稿中撕去了大部分写着这支曲子的稿纸，但开头部分因为写在第一乐章结尾的背面而不得不留了下来。从它的十四个勾掉的小节看，这是一篇令人满意但又相当平常的乐曲。有人提出一个看法：约三年以后写于维也纳的小步舞曲 K.409/383f，就

是莫扎特为当时在首都演出这部交响曲而加上去的。但这支曲子实在太长，并且与交响曲在风格和对乐团的要求上很不一致，没有理由能说二者会合在一起演出。

莫扎特为慢乐章注的标记是“从容的行板”，这可以被理解为是放慢一般的行板速度的指示；但在以后的一份抄本（莫扎特出售给爱好音乐的冯·菲兹伯格〔von Fürstenberg〕亲王的一组交响曲中的一部）中，他又加上标记“更快的小快板”，含意正好相反。此乐章只有弦乐乐谱，巴松管用于进一步阐释低音提琴的线条，中提琴被划分成部以丰富织体。乐章结构遵守那种我们早已熟悉的传统，即只由一个不间断的，或几乎不间断的旋律线条组成。音乐温暖而纤巧，但难说有任何感情上的深度。作曲家创作得很用心，当乐句反复时有很多细微的变化；其中最显著的是在乐曲的开端，主要主题在到达一个半终止式时被转给了第二小提琴，第一小提琴则在上面奏对位音。虽然乐曲的织体在细节上都十分讲究，音乐的表达特色仍然明显地是管弦乐式的而不是室内乐式的。

终乐章标记为“活泼的快板”（同第一乐章），是莫扎特非常喜爱的 6/8 拍作品中最后也是最辉煌的一首乐曲。它的主要主题是一个精神抖擞的音阶乐段，由乐团

齐奏；其他副主题包括一个小提琴上生气勃勃的小乐思和一个嬉笑欢闹的双簧管乐句。莫扎特运用他成熟的管弦乐写作的典型手法，让小提琴乐思在反复时由双簧管为之增光添彩；双簧管乐句则由整个乐团给以对答。在这之后紧接就是一个全奏，它的匆忙的低音线条很快由小提琴取过来弱奏。发展部用双簧管的主题当作起点，出现了几处具有戏剧性和声的时段，但不久就被温和地但又坚决地导回到 C 大调和由木管乐器演奏的正统的再现部。这部交响曲的力量和庞大规模，使它有资格被人们确认为正是 1781 年 4 月维也纳的一次音乐会上的演出节目——另一部甚至可能更有资格被如此确认的是《巴黎交响曲》。正如莫扎特对他父亲说的那样，那一次的演出真是“辉煌到了极点”，动用了四十把小提琴、十把中提琴、八把大提琴、十把低音提琴、六支巴松管和双倍的其他所有木管乐器。我们的确应该领悟：平常规模的演出实在无法完全体现作品的真意。

维也纳，1782～1786

1781 年，莫扎特终于与萨尔茨堡宫廷决裂。年初，他的正歌剧《伊多梅纽斯》（Idomeneo）在慕尼黑获得成功，此后他被召至维也纳为当时正在帝国首都进行国事访问的萨尔茨堡大主教作曲。一方面见维也纳机遇之门大开，另一方面则深恶萨尔茨堡大主教顽固执守的官场作风，莫扎特决定另谋出路，终于获准解聘。

至少到 1787 年，莫扎特在维也纳并无固定职业；他依靠授课、参加私人音乐会和（偶尔举行的）大众音乐会的演出、创作歌剧、发表音乐作品——以及其他任何可能的手段——来维持生计。他在维也纳以钢琴家闻名，这是他在孩提时期最早访问演出时赢得的名声。而维也纳，也正如他在一封家书中所说的那样，是“钢琴之乡”。他在那儿发表的最早作品是钢琴奏鸣曲，有的带小提琴声部而有的不带，以及钢琴协奏曲等。在大众音乐会上，又以他参加协奏曲的演出或独奏最有光彩；

如果他需要交响曲，他有几部近期的现成作品可供采用。实际上，直至1788年，他从未专门因维也纳的演出需要而创作过交响曲。

促使他创作下一部交响曲的起因来自萨尔茨堡。1782年夏，他收到一封父亲来信，要他为西格蒙德·哈夫纳（Siegmund Haffner）晋封贵族的庆典写一部交响曲。哈夫纳是当地一家望族，与莫扎特家私交颇笃；他1776年的《哈夫纳小夜曲》就是为这一家族的一次婚礼写的。莫扎特给父亲的答复是：

> 此刻我并不缺事做。——下下星期日前我必须为管乐队改编我的歌剧——否则别人就会抢在我的前头挤进来——钱就给别人挣去了；而您这会儿竟要我写一部交响曲！——这简直不可能！……好吧，我只好晚上加班，否则毫无办法——为了您，亲爱的父亲，我作出这样的牺牲。——您可以指望每个邮递日收到点东西——我将尽我所能及早完成这项工作——也就是能赶多快就赶多快——我会写出一部好作品的。

这部新歌剧是《后宫诱逃》（Die Entführung aus dem

Serail)，四天前刚举行过首场演出；莫扎特实际上没能及时为此剧改编管乐曲。他正在搬家，准备两星期后结婚。因此毫不足怪，一星期后他只能寄出第一乐章（他抱歉地解释说，他还不得不同时创作一首管乐小夜曲）；接着他说："31日星期三，我将寄出两支小步舞曲、一个行板和末乐章……我用的是D大调，这是您喜爱的。"到了7月31日，交响曲仍然没有完成：

> 您可以看到我的用意是好的；但做不成的事就是做不成！——我不打算作出一些乱七八糟的东西。——因此，我将在下一个邮递日给您寄去整部交响曲。——我现在就能寄出末乐章，但我情愿整部一起寄，只花一次邮资。

在以后的几天内，他显然寄出了整部交响曲（他也就在那个星期日结了婚，那天是8月4日）。下一周内他再次寄出家书一封，里面附有一支与交响曲共用的进行曲（可能是K.408No.2/385a)，并说："我只希望作品能及时到达——并能合您的口味。——第一个快板一定要演奏得具有真正的热情——最后的快板——要尽可能地快。"我们无从知晓作品是否及时到达；哈夫纳晋爵的

确切日期是 7 月 29 日，但庆典很可能晚些时候举行。

12 月里，为即将举行的维也纳音乐会，莫扎特请求他的父亲送还一份这部交响曲的抄本。1 月里他又再次提出这个要求，又另外指名要了几部交响曲——K. 201、182 和 183，以及《小夜曲》K.204 的一些交响曲乐章（或许由此可以推论，他已经有了一些更近期的作品的抄本，如：K.338、319、318 和 297）。又经过两次更紧迫的催促，莱奥波德寄出了这部交响曲，对此莫扎特的回话是："新哈夫纳交响曲真叫我喜出望外——我对它一点也想不起来了；——它肯定能产生好效果。"

他又进一步改进了作品的效果。既然该交响曲本来是专为萨尔茨堡的一次庆典所写的，它要求动用萨尔茨堡最大的音乐力量：成对的双簧管、巴松管、法国号、小号、鼓和弦乐器。在维也纳，还可以加入长笛和单簧管——我们也知道莫扎特喜爱更完整的管乐组所能提供的更丰富的音响（见第 95 页）。当初乐谱写在十二行乐谱纸的中间十行上，上下两行空白；莫扎特此时在顶行里写入一对长笛的乐谱，在底行写入一对单簧管的，但只用于外乐章。他小心地只在全奏中加入新增乐器，因此无需重写现有的各个部分。（几年以后，当他为 g 小

调第四十号增加单簧管时，莫扎特赋予该乐器突出得多的作用，因而不得不改写双簧管部分。）他也划去了第一乐章中间的复小节线，这样就消去了两个反复（事实上，在原始乐谱中，他并没有填写第二次反复的指示，因此他的意图仍然难以捉摸）。一般认为，他又进一步删去了一支小步舞曲，但这很可疑。存在过第二支小步舞曲的惟一根据，是莫扎特在信中曾提到过要寄出“两支小步舞曲”。一部交响曲带两支小步舞曲，慢乐章的两头各有一支，这构想从未见过；但在分量较轻的作品中这形式倒相当普遍（例如在大约写于 1781 年的《管乐小夜曲》K.375 中），因此，对一部用于庆典的交响曲来说也未必不合适。然而，如果的确存在过另一支小步舞曲的话，那它现在也已经消失得无影无踪了；莫扎特也很可能用“两支小步舞曲”表示小步舞曲和三声中段，也可能他最后决定只写一支。关于这支（已知的）小步舞曲还有一个谜：莫扎特写此曲所用的稿纸与作品其余部分所用的不属一类。这就引起猜测，当莱奥波德寄回总谱时，可能莫扎特又重写了这部分，来代替原先的一支或两支小步舞曲——当然也完全可能是莫扎特在写作这一部分时正好从另一叠中取了几张稿纸（这乐章正好够一张标准折叠纸）。而如果他是在为外乐章新增

乐器谱曲的同时创作了一支新的小步舞曲的话，那他肯定会在此曲中将这些乐器也结合进去的。

3 月 23 日，D 大调第三十五号《哈夫纳交响曲》，K.385，在伯格剧院莫扎特的音乐会上作了维也纳的首场演出。皇帝约瑟夫二世（Joseph Ⅱ）亲临欣赏，并且，按莫扎特事后的报导说："圣心大悦，无以复加。"节目很长：莫扎特演奏了两首钢琴协奏曲、一支赋格和两套变奏曲，乐团成员演奏了他最新的萨尔茨堡小夜曲中具有协奏曲风格的乐章，又演唱了四首咏叹调。音乐会以这部交响曲宣告开幕，又以其终乐章宣告闭幕，但不清楚开幕时是演出了整部交响曲还是只演出了它的前三乐章。

作为一部打算当作小夜曲使用的交响曲，《哈夫纳》的音乐显得特别浓缩集中。它的起始动机（谱例 19a）弥漫整个第一乐章。此动机过不久就折返回来，引进第一个全奏。在全奏结尾处，它先由小提琴弱奏，然后由低音提琴强奏，每次相对的一组乐器为它奏配合旋律。就这样，这个动机将音乐导向了新的调性——这里，在中提琴上，它作为对位音出现，来配合小提琴之间的一个抒情对话（谱例 19b）。它的八度跳进这时停息了一阵，但它的节奏主宰了下一个全奏（谱例 19c），而它

的这个形式又在接踵而来的弱奏乐段中听到了回声（谱例 19d）。将主题的形状和特征修改到几乎无法辨认的地步，而它的孕育萌动作用却仍然保留无误——这种转换手法在莫扎特的作品中较为少见，不像在贝多芬和一些浪漫主义高手那里能见到得多些。这个动机可想而知也主宰了发展部，在这里它被用于不同的模仿；它的音阶式样（呈示部中曾一度出现过）忽上升忽下降，很容

谱例 19

Allegro con spiritoso
(a)
K385, i.1
(b)
violins
p (+ wind sustaining)
violas
i.48
(+ 8ve lower)

(c)

(+ 8ve lower)

f

i.59

(d)

oboe

p

i.67

易地将音乐带过多个调性，然后毅然决然回归 D 大调，进入再现部。此处的第一个全奏最为与众不同，先是转向 D 大调，然后带着一些小提琴的强势音乐返回，同时动机就在低音提琴上大跨步下行，从 G 降至 A（主调属音，用于准备谱例 19b 的返回），而它的军乐式节奏就由铜管乐和定音鼓揽了过去。

如果第一乐章的紧密组织使此曲比较接近交响曲而不像小夜曲的话，在行板中，流畅而又装饰优美的旋律和温和的感伤情调（例如，双簧管和巴松管音量加重的半音闲谈——与《魔笛》〔Die Zauberflöte〕中帕米娜的

境界相去不远）却更清晰地唤起了小夜曲的气氛，第二乐旨纤巧的弦乐曲谱也具同样效果。这乐章是简明的奏鸣曲式，每半阕都需反复，它的“发展部”属原地踏步型。小步舞曲和三声中段全是四小节的乐句（这对莫扎特来说很不寻常，除非见于真正的舞蹈音乐），也接近小夜曲的风格，一支曲子热烈欢畅，另一支质朴多情。

终乐章，即使“要求尽可能地快”，并且精神无比昂扬，却绝非玩笑之作。音乐组织严密。主要主题与《后宫诱逃》中奥斯明的《哈！我该怎样才能取胜》(Ha! wie will ich triumphiren) 有近亲关系（已多次有人指出这点）。这主题加上它的下降三和弦样式和它的半音变化（谱例 20a，*x* 和 *y*），引发了全奏的低音部分（谱例 20b），然后转到了小提琴上，成为该乐章主要的

谱例 20

(a) Presto

x y

K385, iv.1

(b)

y x

iv.9

推进动机。这是结构宏大、别具一格的乐章中的一个新篇，基本为奏鸣曲式，某些特征又倾向回旋曲式。呈示部很传统，第一、第二乐旨很清晰。然后开场音乐返回，但很快又转入b小调，此时第二乐旨再次出现。不久音乐又回归正常进入再现部。当然，这也可以简单地理解为一个发展部，其中第一乐旨在本调中出现（这绝非绝无仅有："前古典"音乐中常有这种情况发生，在海顿各时期的作品中都可见到）。但模棱两可的形式在音乐的回溯中被加固强化了——在再现部结尾处一个诙谐的小连接部之后，莫扎特将第一乐旨整个反复了一遍。不过，这一次，他作了些纤巧雅致的加工，将乐旨很快导离了它原先的走向，并赋予它一种切切实实的终极感。

1783年夏，莫扎特携新婚妻子康丝坦采（Constanze）到萨尔茨堡与他的父亲和姐姐晤面。秋天返程中，他们途经林茨，当地一位名叫图恩（Thun）伯爵的显要殷勤接待了他们。莫扎特在10月31日的家书写道："11月4日星期二，我将在这里的剧院演出一场音乐会，——由于我手头什么交响曲也没有，我正在拼命赶写一部新的，一定得在演出前赶出来。"

莫扎特的C大调第三十六号《林茨交响曲》（Linz

Symphony），K.425，是第一部以一个慢引子开场的交响曲。此前他只在一两部小夜曲式作品中用过引子，但这以后，在他成熟期的较大规模的作品中，出现引子的场合就逐渐多了起来。在这一点上，也像他发挥其他许多风格特征一样，莫扎特实际不过是听命于他的时代而已。到那时为止，海顿在他的八十多部交响曲中也只写了几个慢引子（不到十二个；最近的是第七十一、七十三、七十五号作品，都写于1779～1782年前后），而在以后的年代中也是越写越多。可能莫扎特是从海顿那里获得这种构思的（从他在1782～1783年的一页稿纸上匆匆记下的开头几小节来看，莫扎特是熟悉海顿的《第七十五号交响曲》的）。他也可能是从海顿的弟弟——很有天赋的米夏埃尔（Michael），莫扎特在萨尔茨堡的同事和朋友——那里学得这一手法的。这个引子以明快的附点节奏中一个号声般的音型开始，唤起一种法兰西序曲式的摄人心魄的神韵；接着就是较为柔和的音乐，由半音将色彩稍加渲染，一个在巴松管和双簧管上听到过的音型转到了低音提琴上，同时，和声的律动慢了下来并开始反复，将听众对主快板的期望强烈地撩拨了起来。

这是一部辉煌壮阔、豪放明朗的作品，带有一丝传

统的 C 大调典礼色彩（乐团中包括小号和鼓），设计轮廓异常鲜明。莫扎特的匆忙赶写看不出对音乐本身有什么显著影响。起始主题由一个四小节乐句组成（谱例 21a；注意 *x*，一个小小的上行轻拂），并由一个六小节乐句对答；接下来的全奏用强奏反复四小节的乐句，将乐句的最后一个小节以持续的反复衍展成四小节，然后又变化六小节的乐句，让这乐句热情奔放地转向 C 大调的终止式，并且给了它一支明亮嘈杂的全奏，曲中的低音提琴来回擦奏，而铜管乐则用力吹出莫扎特喜爱的军乐节奏。这一切又导向了属调 G，音乐安静下来，随着一个包含了先前听到过的那个上行轻拂的乐句到达了终止式。接下来的第二乐旨主要乐思是一个 e 小调的强势陈述，以后温和地折回到 G 大调；在反复时，先是温和的 e 小调陈述，然后强势折回，最后由一个响亮光辉的全奏固定在那里。值得注意的是，全奏每次突然中断时（这也同样指它后面的回声），最后的几个音符，谱例 21b，就唤回该乐章起始乐句的结尾，谱例 21a——这是莫扎特手法的另一范例：将主题略加修改但又保持其本体不变，目的是将音乐结合在一起。简短的发展部几乎只涉及在全奏结尾听到的小提琴上的乐思，再现部则紧扣呈示部；这或许可以说明莫扎特的创

谱例 21

(a) Allegro spiritoso

x

p

K425, i.20

(b)

3

[*f*]

i.104

作实在太过匆忙。但话又说回来，正如我们早已发现的，出现这种迹象的也远不止这一部作品。短小的尾声的基础是发展部中用到的那个乐思。

慢乐章，标记为“稍慢的柔板”——这是告别通常的行板的一次重大行动，是一系列具有新的严肃性和感情深度的交响曲慢乐章的开始。跟在主要主题开头四小节后的是弱奏的第一个全奏，它的浓密到几乎沉重压抑的音响立即传递出上述的信息。此时小提琴在中－高音区内演奏旋律线条，第二小提琴在 G 和 D 弦上奏“阿尔贝蒂”音型，中提琴在同样的音区内持续不辍，低音提琴拨奏，同时所有的管乐，包括小号，也长鸣不断，法国号则追随小提琴的线条。在慢乐章中出现小号的声音（主要是弱奏）也许很不寻常，但它们的确为乐章营

造了一种神圣庄严的肃穆氛围；定音鼓至少也是如此，它的温和的捶击声使音响更加阴郁。这个织体值得大书特书，因为，以后经过多方修正，它成了莫扎特晚期交响曲慢乐章创作法库存中一个重要的表情手段。这织体大量出现在第二乐旨中，因转向小调而似乎更显沉重。第二乐旨的主要主题由一些短乐句组成，每一个乐句都好像在解决前一个乐句但它本身又需要得到解决。在一个乐句中，严厉的管乐和弦与小提琴如诉如求的乐句相交替，不禁使人想起格鲁克的歌剧中奥菲欧对复仇女神的哀求。发展部的主要事件是出现一个新乐思，不是这类场合中常见的那种乐思（最普通的是抒情的或是动机式的），而主要由一个上升的断奏音阶组成，先在巴松管、大提琴和低音提琴上奏响，然后小提琴也参加进来，最后更取代了所有的其他乐器。小提琴将此乐思加以衍展，又（在这乐思回到低音区时）为它奏对位旋律。在莫扎特知道的一部米夏埃尔·海顿的交响曲中也出现过极其类似的东西，这事我们不久还将重提；也许这就是这个乐思的来源。音乐很快就到达了再现部，这时，它的声调突然激化——导致激化的因素很多，有精心加工的旋律线条、小提琴呈半音上升又再次降落而形成的高潮，以及双簧管和巴松管终止式上比早先更加强

烈感人的密集的半音音乐。乐章结尾是管乐器群烦闷低沉的声响，小号和鼓十分柔和。

小步舞曲是欢快明朗的 C 大调音乐，主段充满了壮丽的军乐，它最后以一个警句式的乐句来呼应乐章的开端，结束得干脆利落。三声中段很像人们特别喜欢的奥地利民间连德勒舞曲（Ländler），这是舒伯特、布鲁克纳（Bruckner）和马勒钟爱的闲适平稳的圆舞曲的前身；这一迷人的范例本意是供高雅人士欣赏的，双簧管和巴松管的音乐相当精致奥妙，先是单独，然后共同重叠小提琴。它可说是情绪热烈的小步舞曲主要部分的绝妙陪衬。

将《林茨交响曲》的终乐章评为莫扎特最富谐趣的器乐作品是有充分的理由的。它的乐思多如泉涌，每一个都相当短小而且相互隐隐对照；然而，它们的家族共通性又仿佛是最明白不过的，或许可以记下几条共有的特征——特别令人注意的是起始段中上升的四度和音，这在所有的乐思中几乎都能见到，不过多少经过些修饰；此外还有也是在起始段中听到的附点节奏。第二乐旨的主要乐思以一个重音特别强调了四度和音，但这个格式与它的接续部很不协调，这个接续部可以相互合理地被称作“双重赋格”，只要这个称呼对于这样一件轻

松愉快、悠闲自得的乐曲来说不显得夸张得可笑就行。但有关的主题（或音型）事实上的确相当正统地从一个声部移向另一声部——更像接力赛运动员的短棒传递而不像严肃的音乐推理。在高潮时，小提琴引入了一个新的、更严肃的乐思（请比较第一乐章第48小节起的几个小节），部分地与“赋格乐旨”对位，应用一些半音变化和小调转折，将音乐导向了终止式。热闹场面就在那里再度开始，从一个急转快进的主题（先前遇到的主题家族中的又一成员）和一个无穷动（moto perpetuo）主题出发，最后回到了起始乐思，这乐思在极强奏中展开，为呈示部的结束锦上添花。发展部本身整个地建立在一个分解和弦主题上，这主题最早出现在乐章的第一个全奏里。此刻它引起一个嘈杂的全奏，低音乐器顺着它的分解和弦上下追赶小提琴；然后这主题又从一种乐器转到另一种乐器上，从巴松管、双簧管到弦乐器——又是一场接力赛——音乐同时一路周折，最终回到C大调本调，当然，也进入了再现部。这部分也异乎寻常地正规，像前面一样看得出莫扎特之仓促紧迫，虽然在音乐偏离原先的呈示部的关头，也不乏一两个富有特色的音区转移和一星半点十分感人的半音阶乐音；最后的全奏经过了扩展，强调的力度也格外加重。

当莫扎特在从林茨发出的信中说他手头没有交响曲时，他大概指的是没有自己创作的交响曲。当时他很可能拥有一部甚或两部米夏埃尔·海顿的交响曲。其中一部G大调的作品（米夏埃尔·海顿交响曲珀格目录册《第十八号》）曾在长时期内被认为是莫扎特的作品。莫扎特音乐的早期研究者将这误以为是他的林茨交响曲，克歇尔的编号是444，十九世纪莫扎特全集的编者则将它排为《第三十七号交响曲》。这些见解的形成可归因于这样一件事实，即该交响曲的一个稿本的前半部曾一度在莫扎特的手中。到了本世纪初，这部作品被确认是米夏埃尔·海顿的作品，并考证出创作时期是1783年。由此可以顺理成章地认定，莫扎特在从萨尔茨堡回维也纳时随身正带着这部作品，并在途中的林茨音乐会上演出了这个本子。米夏埃尔·海顿创作的这部交响曲一开场就是精神饱满的快板；莫扎特显然感到这个开端有点不够从容，就补充了一段庄严的柔板的引子。长期以来人们都假定这是在林茨创作的（也因此有了克氏修正的编号，425a）；但研究了莫扎特使用的稿纸类型后，事实表明这引子更有可能是在维也纳写的，时间是1783年末或1784年初。或许他在1784年春季的一次音乐会上演出过这部交响曲，当时他作为音乐会钢琴家的成就

正如日中天；按照那个时代的观念，如果一位作曲家发觉另一位的交响曲有改进的余地，他就可以自作主张自己动手来改，这是完全允许的。

此后的三年时间里，莫扎特创作了十几首钢琴协奏曲、《费加罗婚礼》和大量室内乐，最后才又写出了另一部交响曲。根据莫扎特自1784年初起编写的作品主题目录册的记载，他在1786年12月6日完成了一部D大调交响曲。就在那段时间前后，莫扎特曾计划在维也纳举办一系列的基督降临节音乐会，但不知是否真正办成；很可能《C大调钢琴协奏曲》K.503以及这部交响曲（K.504）就是为计划中的这些音乐会创作的。但是，维也纳的交响曲通常都有四个乐章，包括一支小步舞曲，而这部交响曲却只有三个乐章，因而也有可能是为其他用途创作的。我们完全敢肯定的是，莫扎特在1787年1月初曾去过布拉格，而D大调第三十八号交响曲，即《布拉格交响曲》（Prague Symphony），就在当地的剧院演出过（似乎就是首场演出），时间是1月19日。

莫扎特喜爱布拉格，布拉格也喜爱莫扎特。这是他四次访问这个波希米亚首都中的第一次，访问令他十分高兴。他发现他在那里是一位大名人，声望超过在维也

纳的他：《费加罗》的成功是空前的，在他给一位朋友的信中曾这样说过，全城都在跟着歌剧的曲调跳舞——“除了《费加罗》，人们什么也不演、不唱、不吹口哨”。有了这次的成功，他被邀请再写一部新歌剧来此城市演出：这就是《唐璜》（Don Giovanni）。

人们常说，《布拉格交响曲》是这部布拉格歌剧（即《唐璜》）的先声，特别是它的慢引子。比起《林茨》中的引子来，这一个要长得多；实际上，它比大多数海顿的引子都要长，为整部作品的规模提供了一个清晰的观念。和《林茨》的引子一样，它以一个引人注目的示意开始，然后转为较柔和的音乐。但当然不止这些，因为接下来就是一组强弱交替的小节的模进，仿佛在抑制响亮与轻柔、黑暗与光明、严峻与温和之间的冲突，而音乐就从 d 小调一路经过降 B 大调，最终落在主调 D 的属音上。就像通常一样，在此关头和声开始反复，音量减退到“极弱”——但密实的织体，尤其还包容了轻声的小号和鼓，使人们对这部作品即将展现的庄严性质和宏大规模深信不疑。

快板的开场也的确令人信服。它独辟蹊径，将 D 大调表现节庆喜气的传统与某种严肃的交响乐辩论（symphonic argument）结合起来，这种交响乐辩论在莫

扎特的音乐中已在逐渐发展成熟（在海顿的创作中也出现这种趋向，但相当不同）。乐章的主要主题在开始时能听出一丝对本身满不在乎的色调（谱例 22a），但显然，它充满了必将有所展开的乐思。紧接的几小节表明了这一点，音型 y^2 被用来伴奏一段第一小提琴上的接续部（谱例22b），同时 x 的形状完完全全地反映在下

谱例 22

(a)
Allegro
p (strings)
K 504, i.36
(+ 8ve lower)
x
y¹
y²
(wind)
f
z
etc.

(b)
(strings)
i.51
y^2

(c)
f
i.55

(d)
(strings)
p
i.71

一个全奏的主音型上（谱例 22c)。在这个全奏之后，音乐进入属调，听众正期望出现一个新的第二乐旨乐思：但结果却是第一乐旨乐思的一个修正式，带有一个新的半音变化（谱例 22d，标 × 的音符：在一页残存的草稿中，所有 E 音并不升半音，看来半音变化只是后来的一个构思）和一段接续部（从谱例 22a 的 y^1 构造了一次对位辩论，又从谱例 22b 构造了第一小提琴音型），引起一个烈火般的全奏。这非常像海顿的手法，即运用第一乐旨的主要乐思并常常凭借一个不同的（通

常是对位式的）接续部来构成第二乐旨的手法。其他作曲家也不外乎用此手法：这是将一个大规模乐章的结构拧成一体的自然而且有效的手法。但对于莫扎特来说，抒情对比的成分并非轻而易举不请自来的东西。在全奏之后，第一小提琴提出了一个新主题。当这主题沉入小调时，由巴松管给以回声——当小提琴进入一段新的接续部时，巴松管继续滔滔不绝，回响主题中的起始乐句。这个主题的一个成分，尤其是它在接续部中的一个成分，即一个简单的四音符下行音阶（第一音符有时用“延音连接线”往后连），在与谱例 22a 的 *z* 相连时作出一些暗示，这要到后来才会澄清。而此刻莫扎特回到了以谱例 22c 为基础的全奏，同时为达到高潮保留了谱例 22a 的 *x*——这也和其他一些交响曲一样，在呈示部的这一时刻，都要明白无误地回到第一乐旨材料——此时的 *x* 处于织体顶部最显著的地位，而不在底部。

既然呈示部中已经有了如此大量的展开，接着又应出现什么？一个间奏式的“发展部”？开始的时候，事情好像就是如此，小提琴在对话中自娱自乐——但对话的材料实际是谱例 22a 的 *z*。随着对话因管乐声部的加入而进行得力量更加充沛时，莫扎特用对位法加进了其他一些乐思来与之抗衡：音型 *y* 和谱例 22c 起了突出的

作用，最后更是谱例22c占了上风，将音乐飞快地向前推进，经过一连串的调性，跳过D大调本调但最终又回到了本调。这样一来，人们自然会想，音乐就会在第一个全奏声里重现呈示部。但听众受骗了。在全奏结尾本来应该出现的D大调第二乐旨（亦即第一乐旨的变式）却到了A大调的音高上；而奇怪的是，调性却明摆着仍然是D大调——并很快转移到d小调。显然，音乐还根本没有进行到再现的阶段。低音乐器落到了A音上，人们这才明白，这个平稳的和声是在宣告真正的再现部就要到来；在这声音之上，小提琴演奏四音符的下行音阶（这时更明显地与抒情的第二乐旨主题有关，它们的连奏特色把关系表达得很清楚），将音乐平和地导向了D大调，进入再现部。

但一切并不就此简单了事。对于莫扎特来说，运用了这么多次这个带切分音的乐思（谱例22a），很不可能失误到在此阶段又两次应用它，尤其正当人们刚听完了那个一般认为应该是在乐思第一次出现时跟进的全奏的大部分的时候，因此，他删减了谱例22a的第一、第二乐旨变式，包括第二乐旨的半音转折和第一乐旨的音型*z*。然后，就像在许多再现部中一样，他离题甚远地转调（G大调和g小调、降B大调、d小调）——他抓

住一个诗意的、安静的瞬刻作为时机，先让双簧管然后是整组的木管乐器来引导调性的变化——就这样，在音乐到达本调时也使本调更显稳固扎实。莫扎特避开了呈示部中已听到过的一个小提琴音阶乐句的一次简单反复，使全奏的结尾有了更强的力量；他曾多次心甘情愿地做迫不得已非做不可的事，这里也一样，他努力寻找新的更恰当的乐句来替换那些在新的调性要求的音区内听起来怎么也不顺耳的音乐——下一个高潮也获得了一个更加鲜明的旋律轮廓，目的也是为了实现这次具有更多的戏剧性的改写处理。抒情的第二乐旨音乐与以前没有什么两样，只是有几个音区的变化，这种变化是莫扎特经常采用的手法，说得形象点，他的目的无非是不让再现部落得只像个旧东西的抄本而已。乐章的最后一个高潮也出现类似的情况，这是相当于呈示部里莫扎特带回第一乐旨材料的地方：这次他也这样做了，但在第一小提琴上以一个新的旋律线条加以对位，尽量应用它们的音域的最高处，使和声色彩更鲜明夺目，然后反复六个在乐团编排上有所不同的小节。这一番工作的结果是产生了所有的交响音乐中最伟大的高潮之一，使出色的乐章结束得更加出色。

这个乐章的谱曲，特别是其全奏部分，好像在断然

要求一支大型的乐团：因而也就越发令人惊讶，当时布拉格乐团的标准是最多才十四位弦乐手（此外是成对的长笛、双簧管、巴松管、法国号、小号和定音鼓）。行板，从本质来说气氛比较亲切，对于一个中等规模的乐团来说似乎更加合适。这是6/8拍的乐章，设计简洁，但其设计是要在种种表情场景中得以充分运用简单的动机。发展部以呈示部结束时的柔和的田园音乐开始，内容主要由起始主题组成，从C大调上升，经过d小调、e小调，最后由五音符的主要动机构成的对话接了过来。在再现部里，第一乐旨的材料相应有些压缩（也像在发展部中一样，开始时经过些修饰）；但第二乐旨音乐几乎完全照原样再现（有短短一段进入了小调，这值得注意，尤其应与《巴黎交响曲》6/8拍的慢乐章对照一下），五音符的动机给了乐章一个警句式的结尾。

与《巴黎交响曲》一样，终乐章的标记是急板，明确要求演奏应“尽可能地快”。（事实上有某种迹象，从分析莫扎特采用的纸张类型推断，这个乐章很可能是他为在布拉格上演《巴黎交响曲》而创作的用作新终乐章的第一首作品；应该补充一句，成熟的莫扎特写作这样一件替换用的作品是没有先例的。）乐章主要建立在一个四音符的动机上——与《费加罗》第二幕中凯鲁比诺

逃避狂怒的伯爵时与苏珊娜的小二重唱的开头四个音符完全一样。这个四音符动机推动所有的全奏，在呈示部的末尾（在经过完美阐释的第二乐旨主题之后，在弦乐与木管乐的对话中）再现，主宰了发展部。在发展部中，这动机在有分量的乐团和弦声中先出现在长笛和双簧管上，然后激起一段充满活力的对位式音乐，一段朴素无华的弦乐和木管乐二声部音乐。莫扎特奇特地将再现部的开端塞进像是在持续的发展部里面（在这个场合这说法也许更恰当些，另一个说法是再现部被继续前进的发展部打断了）。但一旦回到了第二乐旨，音乐就按可预见的进程直抵终点，纵然在乐章中部出现了点点阴郁甚至怒气，到了乐章结尾，谐趣和高昂的情绪已确定无疑地占了上风。

维也纳，1788

直到1788年春末，莫扎特才又一次投入了交响曲的创作。他的主题目录册中有三个条目记载了这些工作：6月26日载入了降E大调交响曲（《第三十九号》，K.543，很可能就是当天完成的）；7月25日登记了一部g小调的（《第四十号》，K.550）；8月10日登记的是一部C大调的（《第四十一号》，K.551）。由于我们对这几部交响曲的创作背景无确切了解，一些浪漫主义评论家曾因而设想莫扎特是否可能由于某种内心的冲动而创作了这些作品。这个想法又因这些作品成了莫扎特交响乐的绝响而更易为人们接受（虽然当时的莫扎特自然不会意识到这一点）。但这样的见解与十八世纪晚期的风尚是完全格格不入的。对于莫扎特或任何与他同时代的作曲家来说，不考虑一些直接的、特定的职业目标而去耗时费力地从事三部重大的交响曲的创作，简直是不可思议的事。

有关这段时期维也纳音乐会生活的文献资料，实在过于欠缺。我们能找到的只是目前幸而保存在一座维也纳图书馆内的一堆任意收集的节目单。但我们从1788年6月莫扎特给一位共济会兄弟米夏埃尔·普赫伯格（Michael Puchberg）的信中的一句话可以确知，他正在筹备一系列的音乐会，应从当月或7月初开始；没有迹象表明这些音乐会最后果真办成。但如果莫扎特曾经认真准备过这些演出，他肯定会亲自动手来写几部新作品。人们或许以为他会写几首钢琴协奏曲，但这类体裁作品数量的逐年下降（1784年有六首，1785和1786年各三首，1787年无，1788年则只有孤零零一首），只能反映维也纳听众对莫扎特之作为钢琴家兼作曲家的兴趣已经大不如前了。这时，海顿新近在巴黎作为交响曲作曲家的成功，以及他的“巴黎交响曲”（第八十二至八十七号）在维也纳的连续发表可能起了一定的作用，或许莫扎特就因此希望以一个新的身分出现在听众面前。

即使1788年夏这些新的交响曲一次也没有在维也纳演出过，亦不必怀疑莫扎特一定会在其他场合安排演出；他在逝世前不曾听到过这些音乐的说法实在太令人伤感，而且也完全荒唐无稽。在他1789年的巡回演出时期，他曾远抵柏林，他不仅在这个普鲁士首都，也在

德累斯顿和莱比锡举行过音乐会；莱比锡的音乐会至少演出过一部交响曲，其他音乐会几乎也肯定如此。次年，在莱奥波德二世（Leopold Ⅱ）就任神圣罗马教皇举行加冕典礼时，他去了法兰克福，在当地的一场由他演出的音乐会上本应有两部交响曲——虽然根据当时的报导只演出了一部熟悉的，另一部则因音乐会超过时限而只得取消作罢。1791年，维也纳的音乐家协会举办的春季慈善音乐会就以莫扎特的一部交响曲开幕；指挥是安东尼奥·萨列里（Antonio Salieri），乐团成员中有莫扎特的友人，单簧管乐师施塔德勒（Stadler）兄弟。这些只是我们确知的有可能演出莫扎特最后三部交响曲中任何一部的场合，我们不知道的或许还有。

评论家常将莫扎特最后三部交响曲称作“三部曲”或“三联画”。这也有点想入非非，虽然，正如我们将要谈到的，作品中的确有些可看作互补的东西。对任何熟悉当时的音乐出版风尚的人来说，决定写三部而不是两部或四部，都说明莫扎特有心要正式发表这些作品。对出版商来说，将作品成套装订既是常规作法，也最方便可行——中型作品应有六部，大型作品则应是三部。那几年里，莫扎特常感经济拮据（当然并非常年如此）；1788年夏季是他生活中最困顿的时期之一。这时期的

一些作品，明显是为了尽快出售给出版商以便挣得一些现金度日而写的。这几部交响曲事实上直到他逝世以后才得以出版——作曲家往往将写成的作品先保留一段时间然后再考虑出版，这样他就可以先将稿件抄本卖给音乐会资助人，因而他的开始几场演出不会因音乐已为人熟悉而失去吸引力；这些交响曲在维也纳演出次数不多，很可能是莫扎特迟迟不愿发表它们的原因。

通过此书我们已经了解到，作品的调性和它的表达力之间有极其密切的关系。从最广泛的意义上说，这也就是传统赖以形成的主要声学因素——乐器的不同性能、它们在不同调性中的关系、所应用的多种律制的效果（等同律制〔equal temperament〕绝非莫扎特时代的规则）等等。莫扎特为他最后三部交响曲所选择的调性在他的音乐中具有强烈的相关意义：正如我们多次所见，C大调与典礼仪式有关，常有军乐性质，有小号和鼓参与；降E大调具有抒情的暖意和富丽的音响，有时还透出一定的高贵隆重的气息；g小调与所有小调一样，能产生急切感、戏剧效应，或许还有悲怆之情。这次他选择这些特定调性用于三部一组的交响曲，他其实想到了前一部交响曲用的是D大调，也是一个和上面三个调性紧密相关的调性——对照莫扎特先前创作过的

成对的作品：g小调和其他都是降E大调的1785～1786年的钢琴四重奏，以及都是C大调的1787年的弦乐四重奏等，这一点就显得特别有趣。

《降E大调第三十九号交响曲》，K.543，用单簧管代替通常的双簧管，开创了一个新局面。先前莫扎特也在交响曲中用过单簧管（《巴黎交响曲》和《哈夫纳交响曲》），但几乎都只是为了使全奏的色彩更显丰富；现在，正好在他的两首钢琴协奏曲降E大调K.482和A大调K.488中一样，他将单簧管用作木管乐组的中心乐器，结果，向来主要是军乐团的一种乐器被请进了音乐会堂，在文质彬彬的对话中占有了一席之地。

这部交响曲有一个慢引子，以号角声般的乐音开始，确立了本调（与莫扎特的许多降E大调作品类同：如交响曲K.132、小提琴与中提琴交响协奏曲、双钢琴协奏曲、管乐小夜曲K.375、钢琴与管乐五重奏、钢琴协奏曲K.482等）。在这个引子中，严峻而引人入胜的加附点节奏具有一丝老法兰西序曲的气息，定音鼓的冬冬声和小号既忧郁又欢畅的声音更为之增色不少。在低音提琴不断反复的固定音型（ostinato）中，加附点的节奏取得了主导地位；同时，一个和声模进出现——它的效果从来不难预测推想，但却无损其扣人心弦的魅力

——这模进在小提琴音阶和长笛琶音的背景上巩固地确立了属调并导向了更为戏剧性的展开，每一组小提琴都努力想盖过另一组，而低音提琴此时则更为阴沉地奏着音阶。这一次，莫扎特不让我们等候一个属音来开始乐章的主要部分，而是给了我们四个奇异的慢进的半音小节，它们轻易地从不协和转向协和，并以令人满意的、必然的逻辑转入了降 E 大调——快板就在此时轻轻地开始。

这乐章的主要主题以其简约的谱曲和优美的倚音激起一种亲切感，这在交响曲的第一乐章中相当出人意料；要不是还有法国号和巴松管的回声，这就是一个弦乐四重奏的织体。更出色的是，大提琴和低音提琴被指派来进行反复；随着回声转移到高音木管乐上，同时小提琴奏出一个对应主题（counter-theme），音乐就呈现出一番相当不同的景象。在接下来的全奏中，慢引子的音阶再次出现，但已经有了新的、更加率直的意蕴。全奏在反复陈述一个强势音型（谱例 23）中达到高潮。第二乐旨主要主题像第一乐旨的一样不合正统，是弦乐和木管乐之间的一个抒情对话，谱曲十分精巧，全是二小节乐句，直到后来莫扎特为避免过于整齐而塞进了一个五小节的乐句。结尾的全奏结束时再次回顾了一下谱例

谱例 23



23——这就为莫扎特提供了进入发展部的主旋律，他将此旋律先移到 g 小调上，然后更突然地转到降 A 大调上。在第二乐旨柔和温暖的调性中，谱例 23 的音型在经过回顾后为低音提琴和小提琴之间的一次 c 小调对话提供了基础，这构成了相当简短的发展部的主要部分。人们本来可能指望莫扎特会借再现部中的几次转向改道来补偿发展部的短小不足的；但实际上，除了因为音区差别而引起的线条常规变化和第二乐旨中一个消遣性的、不同的、（快得几乎来不及领会的）小提琴乐句外，这再现部堪称最严格不过的再现部。直到最后几小节，莫扎特才作了扩展，用铜管乐的号声音型给以支持，提供了一个恰当的终极加强音响。

行板是莫扎特交响曲中惟一一个降 A 大调乐章，开始时质朴典雅，一个悠长的旋律被分成两段；请注意由低音提琴演奏的这个旋律的起始乐句如何被用作第二乐句的开端，从而使得旋律的继续，在某种意义上成了它自己的对应旋律。音乐只用弦乐；然后风起云涌，调

性转成 f 小调——这从来不是一个欢乐的调性——出现了我们在《林茨交响曲》中遇到过的预示不祥的那种织体：第二小提琴和中提琴用它们的低音琴弦使音乐阴暗下来，管乐持续不辍（但此次无小号参与），第一小提琴奏出一阵突发的充满激情的旋律。当音乐到达属调时，第二乐旨的第一部分是我们早已听到过的——即起始旋律的第二乐句，但被上下倒了个位置，早先在低音提琴上的音乐此时转到了木管乐上，小提琴的对应旋律则出现在低音提琴上。来自另一个热情的全奏中的孤寂的小提琴旋律线条，顺着开始时刺耳的半音音符蜿蜒上升。这之后出现第二乐旨的第二部分，这是一个简单的乐句，由单簧管和巴松管进行模仿演奏。这也不是新鲜的：在乐章的第一支管乐开始曲中就曾经听到长笛演奏过（有一些微不足道的差别）。如此美不胜收的乐段几乎预展了《女人皆如此》（Così fan tutte）的境界，在它似乎要进行反复时，莫扎特灵巧地将音乐转回降 A 大调，引入再现部——由于音乐已经大量展开过，尤其由于这个乐章如此抒情，因而发展部本身反而显得不适宜了。

无论如何，此时此刻的再现部呈现给听众的惊喜真是一个接着一个，音乐的内涵变得更浓厚、更丰富。首

先，管乐器在四小节后接过了起始主题，让小提琴为它添加一个新的对位旋律。然后，在第二乐句中，管乐插入一系列的下行音阶，使织体紧密得连简单的反复都会显得过于累赘。在乐章开头，第一乐旨的结束乐句曾匆匆扫过小调调式；现在这一扫可就意味深长了，通过等音转调——音乐从降 A 大调转到降 a 小调，又从升 g 小调转到 B 大调。此时，f 小调的全奏又再次响起，但改成了 b 小调：与预期的降 b 小调差半音，没有再比这更令人心烦意乱的了。音乐本身也非常动荡不安，（按古典标准来说）更任性、更失常地进行转调：从 b 小调经过模糊的一瞬转到 F 大调、降 D 大调、降 a 小调，然后到达本调的属音。第二乐旨的材料也经过精细加工：高音部加进了早先已出现过的下行音阶，孤寂的小提琴旋律表达出深沉的渴望，向上然后又下落消失。模仿的木管乐主题正当应该反复时再次转入不同的方向，但又再次（这次由甜蜜的单簧管二重奏引导）返回到音乐的开端。正如先前的许多交响曲慢乐章一样，这部分音乐的最后一次出现就被用作尾声，它的下降的、告别式的半音线条处理得如此充满爱意，就像是莫扎特——那是非常容易理解的——舍不得与它分手。

小步舞曲标记为小快板，以它刚劲的步调和坚定的

节奏扫视大舞厅；但它的华丽和宏大以及它匆忙的小提琴声部又造就了十分恰当的交响乐氛围。它的每半阕都以优美的、几乎是过分的宫廷气派作结束。三声中段是一支理想化的连德勒舞曲，曲中莫扎特运用了单簧管的两个音区——一支单簧管以其最富情感的如歌乐音奏出旋律（由长笛奏回声），而另一支就在它富丽圆润的“最低音区”（chalumeau）作伴奏。

这部降 E 大调交响曲有时被看作莫扎特最后三部交响曲中最像海顿的作品。实际上与海顿作品的相似之处很少，而且是表面上的。终乐章是单主题的，像海顿的某些作品，而且诙谐风趣；但相似性也就到此为止。它的起始主题高度复杂的机敏，并无海顿的朴实气质；而将音乐从第一乐旨主题转向第二乐旨主题的别出心裁的外加一笔，使独白变成了对话（见谱例 24），正完全是莫扎特式的。到了第二次，音乐的继续就要有所不同，这通常公认是海顿喜爱的构思法则；但随之而来的调性的诗意般的变化——从降 B 大调到升 f 小调——以及借以抒发这些转调含意的朦胧的管弦乐织体等等，这些手法则非莫扎特莫属。这主题还有一个活泼的变式，用来结束呈示部；并且，由于它易作对话处理，可想而知这主题也将贯穿整个发展部。这个发展部的一部分特

别像第一乐章中的某个部分，那时第一小提琴和低音提琴间的对话相隔一小节的距离，而这里它们变得更加靠近（低音组隔半小节的距离追逐高音组）而且更急切热烈。但结尾非常高雅，在经过了许多远调性区之后，单簧管和巴松管上的持续的和声将音乐导回到降 E 大调，进入再现部。这和莫扎特写过的任何作品完全一样，与第一乐章的再现很相像，只是在最后有个小小的铺垫，给乐曲一个它所需要的恰如其分的终极感——但这感觉又被莫扎特恶作剧似地提供的一个警句式结尾给迅速驱散了。

谱例 24

莫扎特的交响曲中激起最多的注意和评论的莫过于《g 小调第四十号》，K.550。对此作品的看法分歧实在太大。查尔斯·罗森（Charles Rosen）也许最能代表今日的观点，他认为这是“激情、狂热和悲痛”之作，是

“莫扎特极度抒发痛苦和惊骇”之作。而舒曼则认为它不过体现了希腊人的（Hellenic）优美；杰克·韦斯特拉普（Jack Westrup）又认为它充满了喜歌剧的精神。这样一部作品的创作究竟应否与作曲家生平境况联系起来考虑，的确是一道难题；许多作曲家或别的艺术家常在幸福的时刻创作出悲剧作品，或正好相反。然而，创作一部悲剧作品，又至少必须假定创作者曾有过悲惨的遭遇并具备将它转变成悲剧的能力。我们可以注意到，就在莫扎特创作这部交响曲的时候（1788年6月末），他在给他的朋友普赫伯格的信中说到，在他住进远离维也纳市中心的新寓所之后，他如何得以大为从容地作曲：“如果……没有那些阴暗的思虑如此频繁地来袭击我，我曾作出巨大的努力来驱走这些思虑，事态就会变得更好。”将g小调交响曲与这种备受困扰的心境联系起来是不无道理的；虽然这么做会将这部作品贬低成只是他个人痛苦的一次宣泄而已。

将作品与喜歌剧联系起来的看法依据，是该交响曲的起始乐句与《费加罗》中凯鲁比诺的咏叹调《我不再知道，我是什么，我做什么》（Non so più，cosa son，cosa faccio）两者所具有的同一节奏；实际上，人们认为莫扎特曾一度考虑过将咏叹调定为g小调。但过分地强

调这一点就会导致错误。意大利语言的节奏渗透在莫扎特的大量创意中，并且，在这一阶段，当意大利歌剧从里斯本流行到圣彼得堡、从伦敦流行到德累斯顿时，它总在某种程度上影响着大多数的作曲家。但这部交响曲起始主题的曲线，两次先向上高扬然后下降至比起点更低的音符，对于乐感丰富且善于领悟当时的表情语言的人来说，的确淋漓尽致地表达了深长的意味。接下来的乐句也以其即将消亡似的下降跌落，以及痛苦的管乐和弦与无动于衷的弦乐回响的相互依存而给人同样的感受——因为莫扎特总是竭尽全力向听众传递他的信息。这部交响曲的意境就在这最初的二十小节中形成，随着开始段的反复，第二乐句更为乐观地定高了一度而不是低了一度，从它先前下降的地方上升，并将音乐带进了大调，当此之时，这意境也未遭否定。正如莫扎特以前做过的一样，这部交响曲产生在一个因袭时尚的传统世界里，艺术中情感的表达具有特定的为公众所接受的形式，对听众来说这些形式使艺术清晰连贯且富有意义。g小调交响曲可能是一次不寻常的爆发，但只是在完全可理解的限度内的爆发。我们只能大致猜测有多少莫扎特的听众领会了音乐表达的全部意义：或许是极少数，因为他的音乐语言似乎较之同时代任何其他作曲家的都

要复杂得多，在像这部交响曲或《唐璜》或一些近期的室内乐一类的作品中，无论是织体上还是和声上，他的音乐语言都令人迷惑不解。说实在的，下一代的听众也无法领会这些作品，因为自贝多芬以后，强烈情感的表达采取的形式都要更加开放狂热。一个世纪后，唐纳德·托维仍然可以声称，莫扎特的形式排除了“任何按正统隐喻可被称之为悲剧的音乐范畴”。轮到我们，才能够自诩地说，只是随着二十世纪后期历史移情作用的强化，莫扎特的表情语言终于更为充分地得到了理解。

一个神奇的 3/4 小节“作准备”（till-ready）音型，在中提琴上给出一片诗意而又朦胧的色彩，在此之后交响曲以一个半音下降音型（谱例 25a）开场，这音型几乎将它的痕迹深刻在第一乐章的所有主题乐思上。第二乐旨的主要主题围绕着下降的半音（谱例 25b）在弦乐和木管乐之间进行对话，在接续部中还确实强调了这些半音；引向呈示部结尾的音乐又用它们来对照起始音型（此时，在大调中，这音型已是一个全音而不是半音；再现部中又将恢复原样）。谱例 25c 的乐段出现了两次，音乐在弦乐和木管乐的高音乐器和低音乐器间进行交换；早先，第二乐旨主题也经历过一次交换，弦乐和木

谱例 25

(a) Molto Allegro

p

K550, i.1

Molto Allegro

(b)

woodwind

p

violins

i.44

Molto Allegro

(c)

ob/cl

vn 1

vn 2

p

bn

va, vc, db

i.72

管乐第二次彼此奏对方的音乐。这个手法，即在反复时让音乐的色彩、音区，或二者都转换，可以将乐思置入隐约变化的光影中，而且更丰富地发挥了它们的表情潜力。这个构思不是新的——举例说，在降 E 大调交响曲第一乐章中我们曾经见过；但在这里，它被运用得特别频繁，也特别有效。

这构思在发展部中将再次出现。发展部以突如其来、茫然若失的（当然是有意的）转调开始，即转到升 f 小调——距本调的确很远，而且这个遥远感更因音乐似乎失去控制、滑过一些其他调性而更显遥远。到了全奏，在短暂的 e 小调中，转位的格式再次出现：低音提琴奏起始主题，小提琴奏匆忙的对位旋律，但过不多久（此时音乐为 d 小调）就成了小提琴奏主题而低音提琴奏对位旋律。全奏让位给弦乐和木管乐间以谱例 25a 为基础的一系列对话，逐渐将音乐带回到 g 小调；当这调性恢复以后，一个充满激情的全奏确立了它的地位，由木管乐给以回声（强调下降的旋律线条）——再现部悄悄开始。惊人的东西还在后面。首先，当起始主题刚一开头，相随的巴松管乐句就暗地里向下弯曲，灵巧地提示音乐不能完全恢复到以前的样子：发生过的东西实在太多，完全的反复会令人难以容忍。因而，先前转移到

降 B 调的，现在就移到降 E 调——这对于大调乐章来说是规范的再现程序，但对小调乐章来说却不是——在主宰这支全奏的三音符乐句简短而又炽热的展开中，莫扎特回到了主调 d 小调，仿佛在迫使我们去面对一场严峻的现实。一旦到了第二乐旨，音乐与先前的接近多了，只是小调表达得更显阴暗。莫扎特用了典型的手法，扩展第二乐旨以加强它的主要终止式，并在结尾的一瞬出现毁灭式的戏剧性情景。然而，从这里出发，莫扎特又似乎在往回折返，在乐章结束前相反地给了几小节围绕起始主题的模仿音乐。

当莫扎特着手这首 g 小调交响曲的创作时，他重新采用较为传统的管弦乐组成：去掉降 E 调单簧管，恢复双簧管，不要求小号（若安排在 G 大调中就很棘手，若进入 g 小调则更难上加难）或鼓。在他较早的 g 小调交响曲 K.183/173dB 中，他用了两对法国号，一对为 G 调，另一对为降 B 调：这样一来，他就可以在大部分时间里成对地使用法国号，有时就能借助法国号的音色来大大丰富织体。这里他只用两支法国号，G 调和降 B 调各一，用在外乐章里，致使这种乐器的许多特色无从发挥，但他仍然安排了相当多的单个法国号音符，即使音乐转调十分频繁。后来——可能是为了 1791 年音乐

家协会的音乐会，那时（据我们所知）有施塔德勒兄弟在场——莫扎特加了单簧管部分，和修改过的双簧管乐谱一起专门写在好几页补充稿纸上。原先是双簧管独奏的旋律线条虽不说全部，但大部分被拨给了单簧管；这些单簧管有一个主导部分，举例说，第一乐章呈示部第二乐旨的主要主题中就有这一部分，但到了再现部，此时同样的音乐已处在小调中，双簧管较为尖锐的声音会显得更加合适。在弦乐为主的乐段中传统属于双簧管的持续音仍归该乐器所有，没有改动。

根据乐曲整体情景，人们也许估计慢乐章会是柔板，但实际却是 6/8 拍的行板。没想到音乐具有令人惊叹的强烈程度。达到这个地步的一个途径，是依靠历史久远的高超的巴洛克手法：堆砌模仿法。亨德尔在《阿西斯和加拉蒂亚》（Acis and Galatea）的三重唱《羊群将离开山冈》（The flocks shall leave the mountains）中，可说为此法作了一次经典性的示范（再说，莫扎特大约时隔不久就很快获悉亨德尔的这部歌剧——几个月后，他安排这部歌剧在范·斯维顿〔van Swieten〕男爵的音乐会上演出——当然，由此就认定这对莫扎特产生了确实的影响也未免过于轻率）。在现在所说的行板中，谱例 26a 的主要主题就正好由这样一个乐段组成。

谱例 26

(a)

Andante

(strings) *p*

K550, ii.1

(b)

ii.9

(+ 8ve lower and horns)

(+ horns)

但莫扎特在开始八小节之后展示一段有些变化的接续部时加进了他的转位手法，显示了诗一般超逸的想像力：谱例 26b 说明他如何将谱例 26a 的低音部分用作谱例 26b 小提琴线条的开端，但首先给它一个不同的、更为悦耳的优美形状，然后又让它获得一个新的对应主题的身分。有两个掠过全乐章的三十二分音符，它们的轻轻一拂首先就是在这个对应主题中出现的，当时它正在接过音乐的主要旋律线条。而在一连串下行的木管乐音阶中——由于和主宰第一乐章的两音符音型的关系实在太明显，以致无需强调——这也就在弦乐恢复模仿时用作了对应主题。抒情的第二乐旨主题在反复中借助木管乐变化多样的重叠而增色不少。这主题进入了一支简短的全奏，这又是一个色调浓重的全奏，此时所有弦乐处于它们的音域的底部，而木管乐却处于它们的音域内相当高的地方。

行板的表情高潮落在了发展部：第一个高潮出现在阴沉忧郁的音乐中，弦乐和管乐似乎要争抢第一位，八分音符的和弦六次（或五次）反复（从谱例 26a 的开端导出），与一连串三十二分音符的轻奏相争相斗；第二个高潮出现在呜咽悲泣的半音乐段中（从谱例 26a 的低音部分导出），木管乐就在这些乐段中将音乐带回到降

E 大调，进入再现部。这部分的开头还没有摆脱刚刚过去的辛酸痛苦，小提琴似乎在绝望中飘游到了 f 小调，主要主题的接续部和过渡材料叠合到了一起。再现部的其余部分与呈示部非常接近。

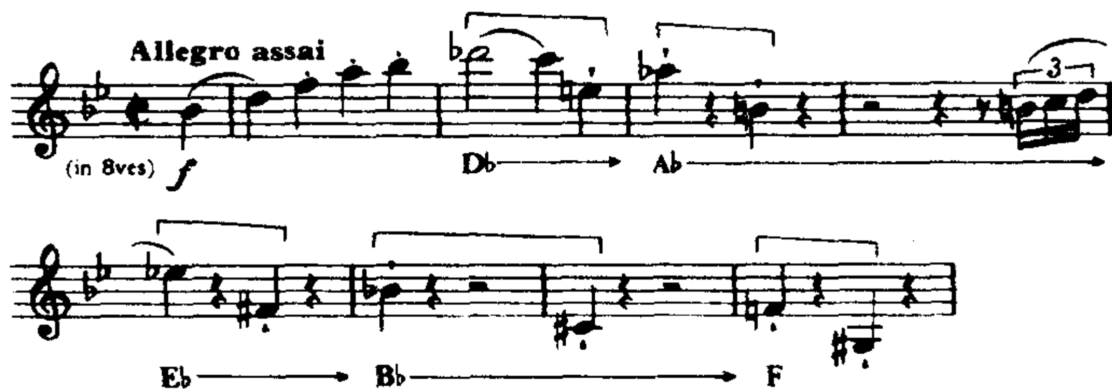
小步舞曲几乎没有给出传统期望的那种轻松的舞曲式的间奏。相反地，曲中却有活泼的切分节奏、三小节乐句，和不说十分简略但实在相当粗糙的配器。第二部分的起始乐句在低音弦乐和高音木管乐上开始，反复了几次，同时在小提琴和巴松管上奏出对应主题：一个主题在四个八度上重叠，另一个则在三个八度上重叠。当起始乐句在小提琴上返回时，仍然高出三个八度，它的卡农式模仿也同样高出三个八度。三声中段完全是另一回事。这是这部交响曲中惟一用 G 大调的部分，情调宛如室内乐：典雅、绚丽、乐句形状优美并用了一个传统的终止式音型，在这个场合中几乎具有一丝嘲讽色彩。莫扎特为此交响曲加入单簧管时并未触动三声中段，因此这部分中的长笛、双簧管和巴松管的对话仍然保持不变，而一对定在 G 调的法国号则在接近结尾时参加了进来。即使在三声中段里，莫扎特仍然保持了主导整部交响曲的悲观的乐句轮廓线——上升，然后回降——任何大调音乐可能营造的温馨静谧感，在此都显格

格不入。

终乐章是莫扎特创作中情绪最炽热的交响曲乐章；他的器乐乐章中能与之媲美的或许仅有《d小调钢琴协奏曲》K.466的终乐章和《双钢琴赋格》K.426（在他创作最后三部交响曲的同时，莫扎特也正好将此曲改成了弦乐曲）。开头的两个乐思主宰了整个乐章——一个是上升的弱奏琶音，它在到达最高音符后回降；另一个是强奏的八分音符音型，与前一个乐思相呼应。上述第二个乐思为接下来的全奏开了头，然后被转移到低音提琴上；在抒情的第二乐旨之后它又为结尾的全奏开了头。

然而，真正的激动人心的时刻却是从发展部开始的。它喷发出一个琶音，然后以一串半音音符令听众在一瞬间对调性感到茫然无所适从。理论家们对这个乐段宣扬得实在有些过头，他们认为莫扎特正在趋向勋伯格（Schoenberg）的十二音格式（twelve-note pattern，半音阶的十二个音的确出现了一次，没有任何重复）。莫扎特绝无从维也纳乐派跳到另一个尚未诞生的乐派的企图，他不过是在下行四度音程中应用一连串传统的减七度音程，见谱例27，这是当时最普通的创造调性的模糊性的手法。然后木管乐的降三度音程，与第一乐章中的同

谱例 27



类部分完全相同，将听众安稳地带回到 d 小调，即属调。

但这个永不安宁的音乐绝不在此或在任何地方作长久的停留。他很快就越过几个小调，到达 f 小调，这时中提琴和第一小提琴开始在琶音音型和其他一些动机上进行对位辩论；只要能适应和声，不时会有这支或那支法国号插进一个纵情奔放的声音。其他的弦乐也参加了进来，然后木管乐接过法国号的部分——在这里的半音音乐中它们有这样一个优点：可以奏任何一个音。它们突出的贡献是：当弦乐阵阵紧逼似地奏配合旋律时，随着音乐再次作下行四度音程的移动，它们就能将音调的进度交代得一清二楚，经过的小调有 c－g－d－a－e－b－f$^{\#}$－c$^{\#}$。到了离 g 小调远得不能再远的地方，音乐停了下来。莫扎特故意将听众的接受力绷到极限，即使不

说超过极限，这样来保持对本调的清晰意识——这是指正确理解调性音乐必须具备的接受力，大概，莫扎特本来就指望我们会竭尽全力来避免完全丧失耐性的。而这部交响曲下一页的难度也丝毫不减，因为音乐在十一小节中以如此惊人的力度和速度转调，让人感到不胜追随之苦。这以后，它忽而重重地落在一个新的调性上，由此开始了再现部——我们也终于感到心中释然，因为我们料定莫扎特是会在恰当的时候将我们带到恰当的地方的。

再现部本身相当平和有序，但也不乏一些强化交响曲冲击力的细节，它尤其明确地坚持了绝不离开小调的倾向（《g小调钢琴四重奏》和《g小调弦乐五重奏》都以大调结尾，《d小调钢琴协奏曲》也是如此）。为了防止哪怕会导致大调一闪而过的鲜亮色调的出现，第一个全奏经过了重新调整；在第二乐旨主题中有几处变动——在它的第一（弦乐）陈述中，和声里有了更多的半音体系，旋律线条也更为曲折，而在第二（木管乐）陈述中，伴奏的巴松管奏出了生动痛快的下行半音阶、遥远的“那不勒斯”（Neapolitan）和声，与半音更多的线条。在小调中再次听到一度是大调的旋律又令人备感伤情。除此之外，惟一重大的变化就是为乐曲最后告终加

上了尾声的八小节扩展。

莫扎特指示这一乐章的两半阕都需反复也许有些令人惊讶，尤其因为发展部分的效果很多是决定于它的意外难测。然而，看来很清楚，在这些后期作品中——从《降 E 大调第三十九号交响曲》到最后的《C 大调第四十一号交响曲》，都和这一部 g 小调一样，在终乐章中有要求两半阕反复的指示，但在第一乐章中则只有呈示部——莫扎特在有意识地倾向于给他的终乐章较大的分量。这可以看作他在交响曲创作中历经多年形成的倾向，其实在其他类型的创作中也能见到同样的变化；随着他生活的时代和他周围的世界在向前发展，给乐曲一个欢快喧闹的结尾的作法已日益令人生厌，遭人拒斥。这条发展道路十分明显，当然并不平坦，它的起点是海顿早期的和莫扎特青年时期的交响曲，终点则是贝多芬的《合唱交响曲》（Choral Symphony），是它那宏大的、震撼人心的最后乐章，浪漫主义的终乐章与那些为了取悦王公贵族而创作交响曲的时代的终乐章所起的作用真可谓迥然不同，无法相提并论。

莫扎特的最后一部交响曲《C 大调第四十一号》，K.551，是这条道路上的一座里程碑。我们将看到，在德国，正是它的终乐章为它赢得了“带赋格终乐章的交

响曲”这个名称。当然，它也被称作“朱庇特”，赠名者可能是德裔的伦敦乐团经理人兼小提琴家约翰·彼得·萨洛蒙（Johann Peter Salomon），时间或许在十九世纪早年。萨洛蒙还曾为海顿创作最后十二部交响曲作出过贡献。

《朱庇特》是一部气势恢宏的辉煌巨作，它完全承袭了莫扎特的C大调带小号和鼓的交响曲的传统，但情感的表达却比这类作品中任何一部都远为深广。它那具有强弱对比（谱例28）的开始段似乎在重现老J. C.巴赫类型的音乐；或许它也同样地接近一些想像的歌剧场景，其中权威（音型 x）的毫不宽容的声音与柔顺恳切的乞求（y）相应答。当反复开场音乐时，在一支军乐全奏之后（织体范围内带有近乎 x 的花体句），木管奏对应主题。所有这些乐思，虽然各自个性鲜明，它们作为动机的本质都预示它们将有进一步的展开；对于 y 来说，这在下一个全奏中开始，这时候，它的反复越来越急切，第一小提琴最高，第二小提琴连同巴松管和大提琴（相当罕见）占中间声部，这些大提琴破例脱开低音提琴，从而就能在管弦乐织体内加入它们的强烈声音。在莫扎特成熟的交响曲中，他写作的全奏总是变化多端和魅力无穷。

谱例 28

Allegro vivace

K551, i.1 (tutti in 8ves) (strings)

第二乐旨的第一个主题在外观和意念上都有不同凡响的独创性：优美、节奏多变，然而又十分严肃。一支巴松管在中途加入小提琴的行列，然后一支长笛也参与进来，这是典型的莫扎特式音色微妙变异手法。乐句结构的变化也同样巧妙，2 + 4，2 + 4 + 4（接续部 4 + 4）——第一个四小节乐句一开头好像自身就很完整，第二次却多了一个对应乐句，给人更加饱满的感觉。接着，在另一曲应用 *y* 音型但此时速度加快了一倍的全奏之后，出现了一个新的主题，这是莫扎特从三个月前他为安福西（Anfossi）的一部喜歌剧写的咏叹调《飞吻》（Un bacio di mano）中借过来的。奇特的是，他又再次先是让巴松管，然后让巴松管和长笛重叠小提琴；同时大提琴又一次摆脱了低音提琴，为音乐提供“阿尔贝蒂”型伴奏。毋庸置疑，这个主题是喜歌剧式的（咏

叹调中与之有关的词是“你有点蠢，我亲爱的庞培；去学学世道吧”)。话语轻浮不足道：但主题的动机性很明显，这是莫扎特主要用于发展部的动机——首先在远系调降 E 中简单展现，然后出现在小提琴与低音弦乐的对话和模仿中，音乐越来越急切，最后安顿在 a 小调的属音上。初看像是再现部的东西——只是处于 F 大调而不是 C 大调——原来却是发展部更进一步的、更为激烈的阶段的开始，以开始段的花体句（谱例 28 的 x）和它的变体为基础；但尽管呈现一片迷茫，这乐段还是将音乐导回了本调，在又一次回顾了喜歌剧主题后就进入了再现部。这部分相当正常——一度有趣地折进了小调，而当谱例 28 带着对应主题出现时又转向了 C 大调的坦途；在第二乐旨中间响起了一段非常高昂的全奏；此外还有一次很意外的转调，一时之间真令人担心，不知道音乐将离题多远。

“如歌的行板”（莫扎特很少用此标记）中出现了一些我们在莫扎特晚期其他的慢乐章中也见过的特征。但它以一个典雅肃穆的主题开始，使用加弱音器的小提琴，它的蜿蜒线条所展示的痛苦的美，在莫扎特（当然还有其他作曲家）的作品中尚无先例。总谱写作也值得注意：当小提琴强奏时由双簧管重叠，弱奏时则由长笛

和巴松管添补一些较柔和的色调。低音提琴很快奏起主题，虽然只是最开头的四小节，将小提琴腾出来编织一条与它对位的旋律线条。音乐随后转入小调，接下来的全奏色调昏暗，由第一小提琴和木管乐奏高音而中声部弦乐奏低音。但天空终于较为晴朗——音乐甚至令人想起格鲁克歌剧中的奥菲欧在他从冥府迈进天堂时的歌词“天空多么晴朗！”（Che puro ciel！），这以后的音乐无疑是莫扎特创作中最神圣的篇章：先是小提琴和木管乐上一个简单的模进主题，然后是一连串的和声，它们的甜蜜几乎令人无法承受，支持着一条意味深长但是又过于华丽的旋律线条——这部分要反复，经过进一步的发挥和丰富，第二小提琴的和声音型以新姿态出现，奏配合旋律。

短小的发展部多不过是将从呈示部来的全奏作了一次较为充分、更具激情的加工而已。而如果说发展部很少展开，那么再现部也实在不思再现。在它的第二小节，低音提琴在一个配合先前小提琴上听到过的起始主题的旋律中插了进来。这似乎是在挑起事端：小提琴接过挑战并使激战延长，低音提琴又跟着这样做。这两组乐器在滔滔不绝的音乐声中相互较量，激情不断高扬，与此同时木管乐器以自己独有的一个节奏音型不时插入

打断。大高潮来临了——又平息了，音乐进入第二乐旨，这部分再现得很正常。然后，在应该如何结尾的问题上，莫扎特回到了近二十年前他在交响曲中用过的，在《降E大调第三十九号》中多少作了些变动又重新启用的程序，将乐章的主要主题（全部或大部分）又一次再现给听众，这是自开场以后听众再也不曾完全听到的音乐。木管乐又进行了干预，奏的是先前小提琴配合旋律的一个变式，但它们的乐句突然告停；此时，新的怀旧之情就在美丽而又气息悠长的接续部明显靠近乐章结尾的地方油然而生。

这部作品的小步舞曲肯定是十八世纪所有小步舞曲中最具交响乐风格的作品。它的第一个乐句是四个呈半音下行的音符，这乐句始终伴随整个乐章：用作它的“第二乐旨”（在第9小节内）；支持它的十一小节“发展部”的大部分；出现在构成“再现部”大部分的持续的展开段内（此时该乐句先出现在低音提琴中，然后成为木管乐八小节模仿乐段的主体）。音乐看来非常欢快活泼、整齐匀称，也是最精心、最有魅力的创作过程的产物。三声中段是一个优美的间奏，仿佛能见雍容高雅的鞠躬和屈膝礼，作为陪衬真可谓完美无瑕。

“赋格终乐章”当然绝不单纯是巴赫式的赋格，或

者（更切近些作比较）也不相当于海顿 Op.20 弦乐四重奏的一些终乐章或莫扎特本人 1773 年 K.168 和 K.173 四重奏的终乐章那样的赋格。这些赋格，还有莫扎特刚改编成弦乐的《双钢琴赋格》，都是通篇的赋格。莫扎特和他的同时代的作曲家还写了另一类赋格乐章，即在乐章的奏鸣曲式范围内应用赋格的乐章；最出众的一例就是莫扎特献给海顿的一组弦乐四重奏的第一首——K.387 弦乐四重奏（1782）——的终乐章。其他作曲家，著名的如米夏埃尔·海顿，在室内乐和交响曲中也采用过这个类型；莫扎特肯定知道米夏埃尔·海顿写的带有赋格终乐章的交响曲，曾有一次记下了这样一个乐章的开头几小节。由此看来，《朱庇特》终乐章的构想不是从莫扎特装备充分的头脑中突然涌出的：它就存在于奥地利的传统中。然而，若孤立地看待莫扎特的音乐，就会发现，赋格终乐章正是我们早已察觉的他晚期交响乐创作倾向的一个自然产物：他致力于应用多样的对位写作来丰富织体、绷紧结构、强化情感表达。在这篇非凡的乐章中，莫扎特以更严密高超的对位技巧成功地达到了所有这些目标。

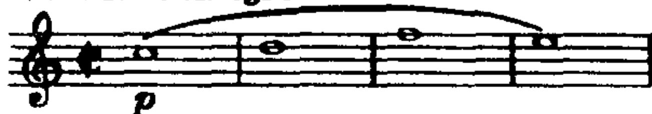
乐章开始得很单纯，用了一个四音符的乐句（谱例 29a），在讨论 K.45b 和 319 时我们曾约略提到这个乐句

(第29页和第104~107页)，就在这部作品的小步舞曲的三声中段中也可说有过一些先兆。这个乐句可谓由来已久。它似乎与各种素歌旋律有联系，特别值得一提的是赞美诗《Lucis creator》，这歌曲见于遵循J. J. 富克斯（J. J. Fux）传统的那些奥地利作曲家用得很多的一本歌集里。J. J. 富克斯是十八世纪早期维也纳的乐长，他的教导影响非常深远，可以说，一直影响到贝多芬一代甚至更后来的作曲家（他的“对位学习法则”至今还广为人们赞赏）。我们早已知道，莫扎特在较早的交响曲中用过这个乐句；在一些宗教作品中也曾出现过，最著名的是《弥撒曲》K.192，在曲中这个乐句用来配歌词“信念，信念”（Credo，credo），并且反复出现了许多次（这是奥地利弥撒曲中常用的手法）。在现在这部作品中，它首先作为一个八小节主题的开端出现，这主题在一个全奏中部分地反复——全奏中有低音的花体句乐声，令人回想起第一乐章中完全类似的乐段中的同样部分。全奏也宣告了一个以下行音阶为基础的重要的乐思（谱例29b）。然后就出现“赋格”，或按现代的术语说应称之为“赋格式呈示部”，有五个声部（低音提琴短暂地脱离大提琴，这在本交响曲中已不少见），以谱例29a的头三个音符作为赋格乐旨。在后来

的一个全奏中又引进了一个新的乐句（谱例29c），谱例29b的叠合出现，将音乐导向了一个终止式和性质上更为抒情的第二乐旨（谱例29d）。但第一乐旨的材料拒不退出，谱例29b和c也坚持留在此处，在双簧管上又出现了一个新的叠句（谱例29e）。当谱例29c威胁要取得主导地位时，第二乐旨主题放弃了它的抒情性，坚决有力地维护自己紧密的模仿性，首先是二声部的模仿，然后就更加紧密，成了四声部的模仿。现在，到了经常如此的关头，莫扎特从第一乐旨索回材料，用来将呈示部紧紧捏成一个整体——首先是谱例29a的接续部，然后是更强劲的谱例29b音阶，此时正处于转位的模仿中（小提琴上行而较低音的弦乐下行）。正是在由一支孤独的双簧管和巴松管进行弱奏的这些音阶中，呈示部宣告结束。

在这一场兴奋过后，发展部开始了，它围绕着四音符主题和音阶徐缓地沉思，同时音乐探索着向新调转移。然后，它突然激情迸发，对音阶主题的模仿被处理得更稠密，有时上升，有时下降，有时在一个方向上开始又在另一个方向上继续。这发生在弦乐上，它们汲取了木管乐上基于四音符主题的半音的怨诉声；到了e小调，弦乐突然中止，一个灵巧的半音转换手法，让巴松

谱例 29











管从一个调性的属和弦滑落半音到了另一个调性的属七度和音上，使音乐轻松地回到 C 大调并进入再现部。

但平静的时刻是非常短暂的，在刚刚过去的激动不

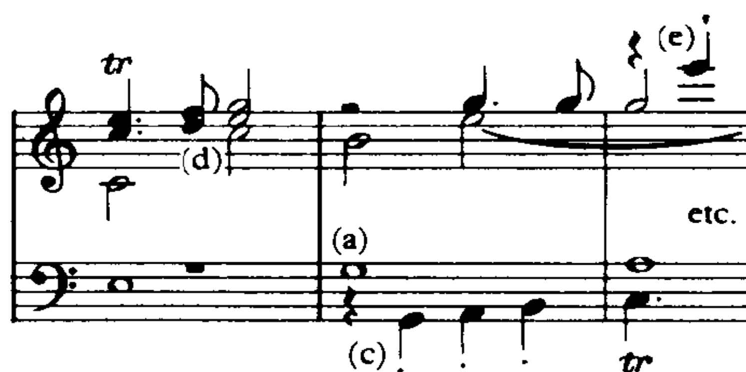
安之后，一切都不可能维持旧观了；完全再现呈示部的材料在此刻已明显成了很不现实的天真作法。因此毫不足怪，在一两个小节之后，整个乐团齐声地投入进来，虽然只是弱奏。令人奇怪，甚至令人惊讶的倒是接下来的全奏转入激烈的半音体系的时刻——这时小提琴不断地追逐四音符的主题，低音提琴以它们的花体句在周围急转，木管乐在齐奏的半音中呜咽。音乐似乎失去了控制，但没过多久它又恢复了常态。这一个绝望的乐段实际是用来取代先前的赋格呈示部的，如果现在还来反复先前的那部分的话，那就只会显得多余得几乎可笑：它先前的功能是在受控的场景中引进乐章的风格，而此时此刻已不再有此必要。取而代之的乐段，像一些较早的交响曲中的许多先例一样，被用来作额外的展开，并在音乐经历了那么些转调后，凭借人们不断高涨的回归本调的渴望大大地强化了本调。这以后，再现部几乎完全照搬原样，除了在高潮点上原先呈示部中的一个飞快流逝的半音体系现在持续得要长得多——这激起了听众强烈的感受：又是一次我们先前注意过的技巧的应用，形式稍稍有些不同（例如，请对照《布拉格交响曲》的第一乐章）。

但音乐并不就此告终。我们知道，莫扎特很少写大

尾声，经常就是八小节左右，不过用来提供一个物归终极的适当气氛。但像这样一个乐章就还需要一些不一般的东西，而莫扎特也已经为一段真正辉煌的结束语准备好了铺垫。有一个弱奏乐段，多少有些神秘，将四音符主题转位使用：类似发展部开端的音乐。然后（谱例30）中提琴强奏，从谱例29d开始，与大提琴（还有巴松管和法国号）的a相对——这就宣告了一个谱例29a、b、c、d和e同时展现的乐段，在多种垂直置换中反复数次：这不仅是对位法的一个绝招，的确远不止此——莫扎特在设计主题时心中当然早已有了将它们合并起来的打算——这也是真正壮观的效果，以光彩夺目的音响编织成的第一乐章的材料聚到一起集中展现，它们的震撼力真是势不可挡。此后，乐章开始几页的音乐又将这

谱例 30





乐章引向结尾，小号、法国号和定音鼓的号角花彩给予《朱庇特》一个非常配称的雄伟结局，也是为莫扎特的交响乐作品作了总结。这个乐章确实像在诉说最后的话语：悲伤得使我们永远也无法猜测莫扎特本来还会继续走向何方，美满得使我们永远也不能想像他还能创作任何超过它的东西。

莫扎特交响曲索引

编号	调性	序号
K.16	降 E 大调	第一号
* K.16a	a 小调	
* K.17	降 B 大调	第二号
* K.18	降 E 大调	第三号
K.19	D 大调	第四号
K.19a	F 大调	
K.22	降 B 大调	第五号
K.43	F 大调	第六号
K.45	D 大调	第七号
K.45a		
K.45b	降 B 大调	
K.48	D 大调	第八号
K.73	C 大调	第九号
K.74	G 大调	第十号
K.74g	降 B 大调	

K.75	F 大调	第四十二号
K.76/42a	F 大调	第四十三号
K.81/73l	D 大调	第四十四号
K.84/73q	D 大调	第十一号
K.95/73n	D 大调	第四十五号
K.96/111b	C 大调	第四十六号
K.97/73m	D 大调	第四十七号
K.110/75b	G 大调	第十二号
K.112	F 大调	第十三号
K.114	A 大调	第十四号
K.120	D 大调	
K.121/207a	D 大调	
K.124	G 大调	第十五号
K.128	C 大调	第十六号
K.129	G 大调	第十七号
K.130	F 大调	第十八号
K.132	降 E 大调	第十九号
K.133	D 大调	第二十号
K.134	A 大调	第二十一号
K.141a	D 大调	
K.162	C 大调	第二十二号
K.181/162b	D 大调	第二十三号
K.182/173dA	降 B 大调	第二十四号

K.183/173dB	g 小调	第二十五号	
K.184/161a	降 E 大调	第二十六号	
K.199/161b	G 大调	第二十七号	
K.200/189k	C 大调	第二十八号	
K.201/186a	A 大调	第二十九号	
K.202/186b	D 大调	第三十号	
K.297/300a	D 大调	第三十一号	巴黎(Paris)
K.318	G 大调	第三十二号	
K.319	降 B 大调	第三十三号	
K.338	C 大调	第三十四号	
K.385	D 大调	第三十五号	哈夫纳(Haffner)
K.425	C 大调	第三十六号	林茨(Linz)
* K.444/425a	G 大调	第三十七号	
K.504	D 大调	第三十八号	布拉格(Prague)
K.543	降 E 大调	第三十九号	
K.550	g 小调	第四十号	
K.551	C 大调	第四十一号	朱庇特(Jupiter)

* 缺乏可靠性